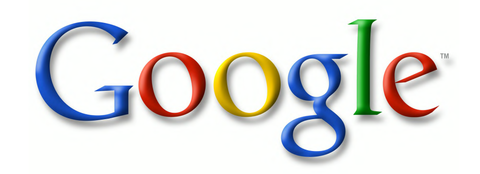
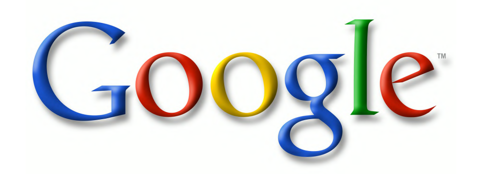
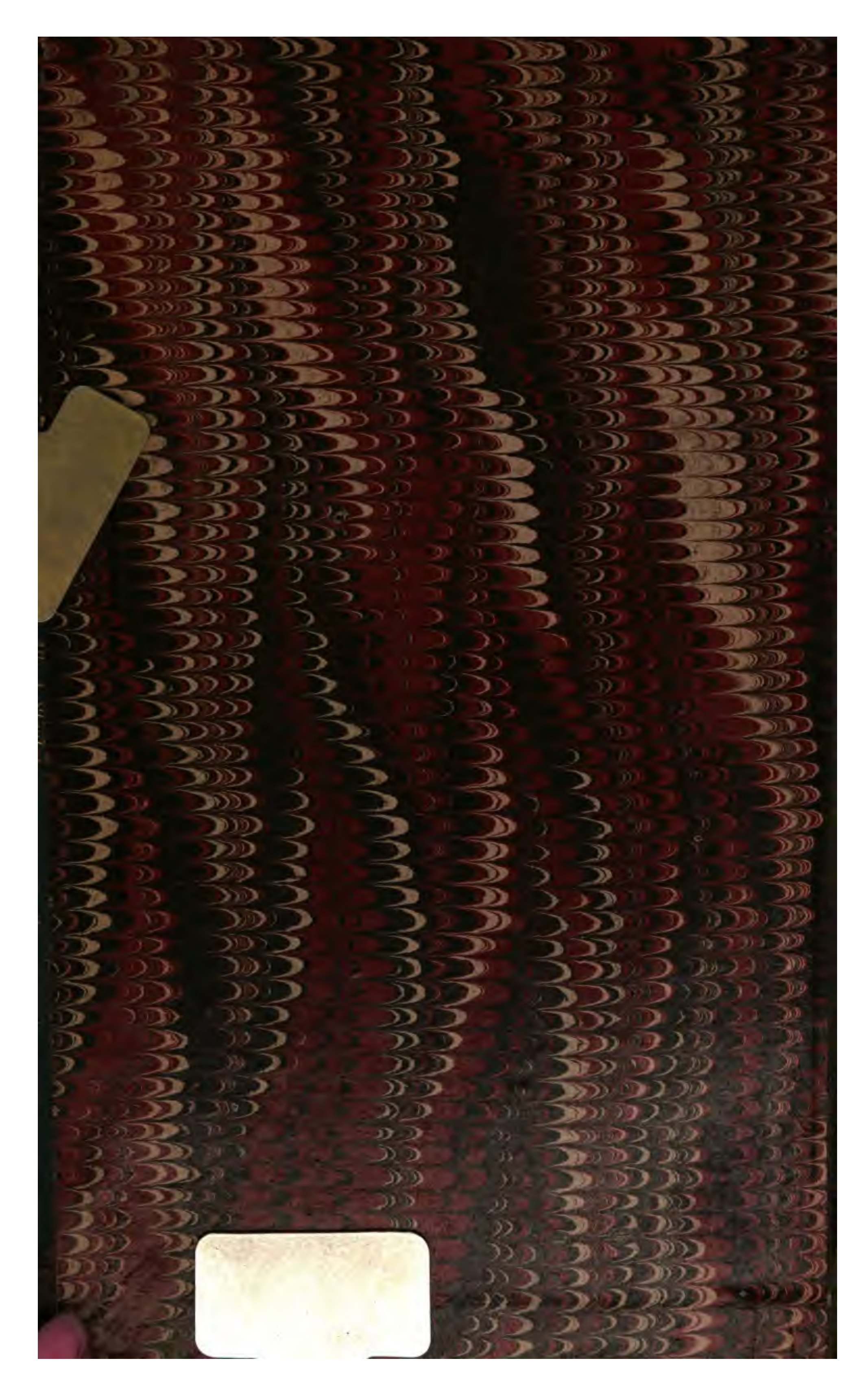
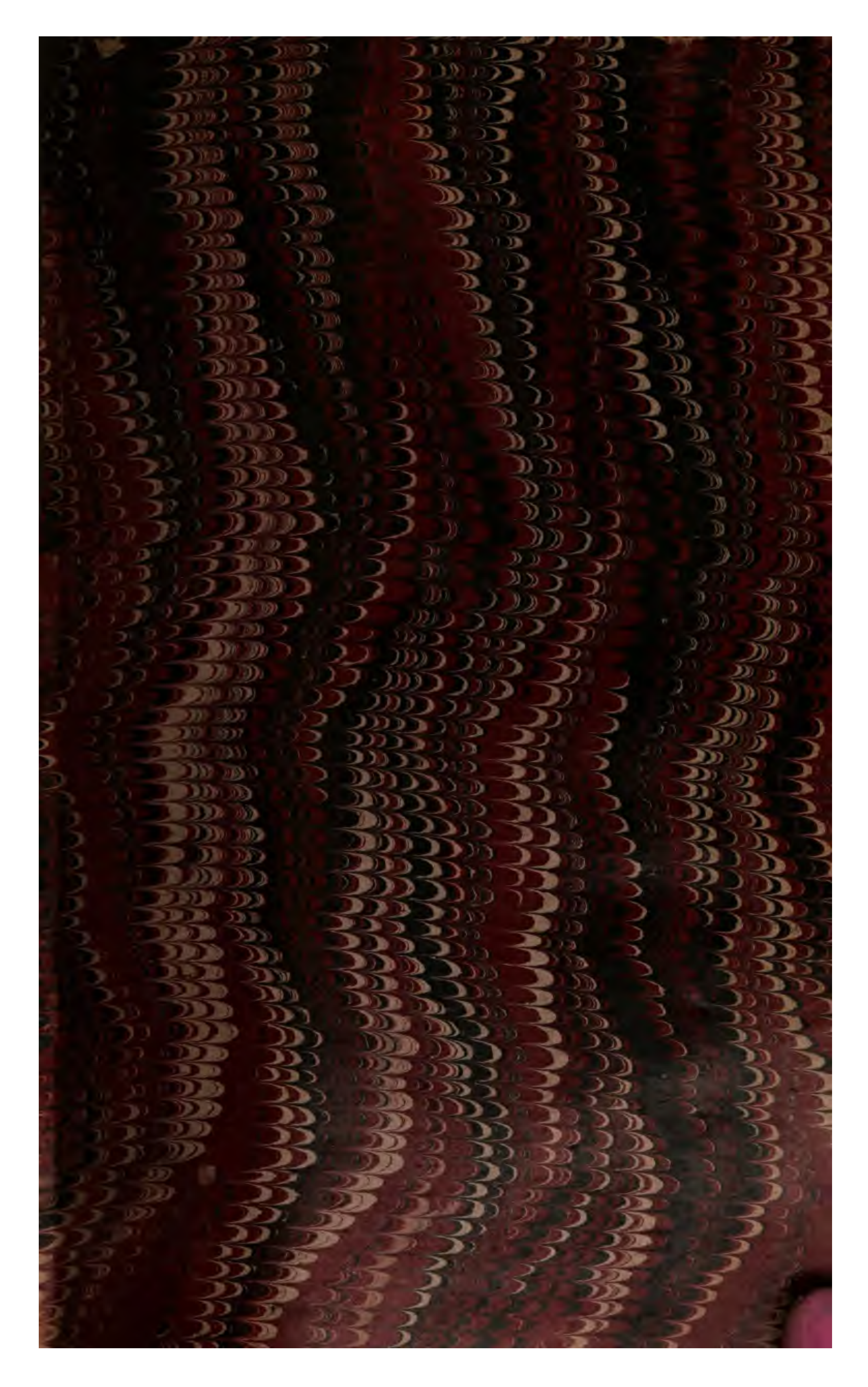
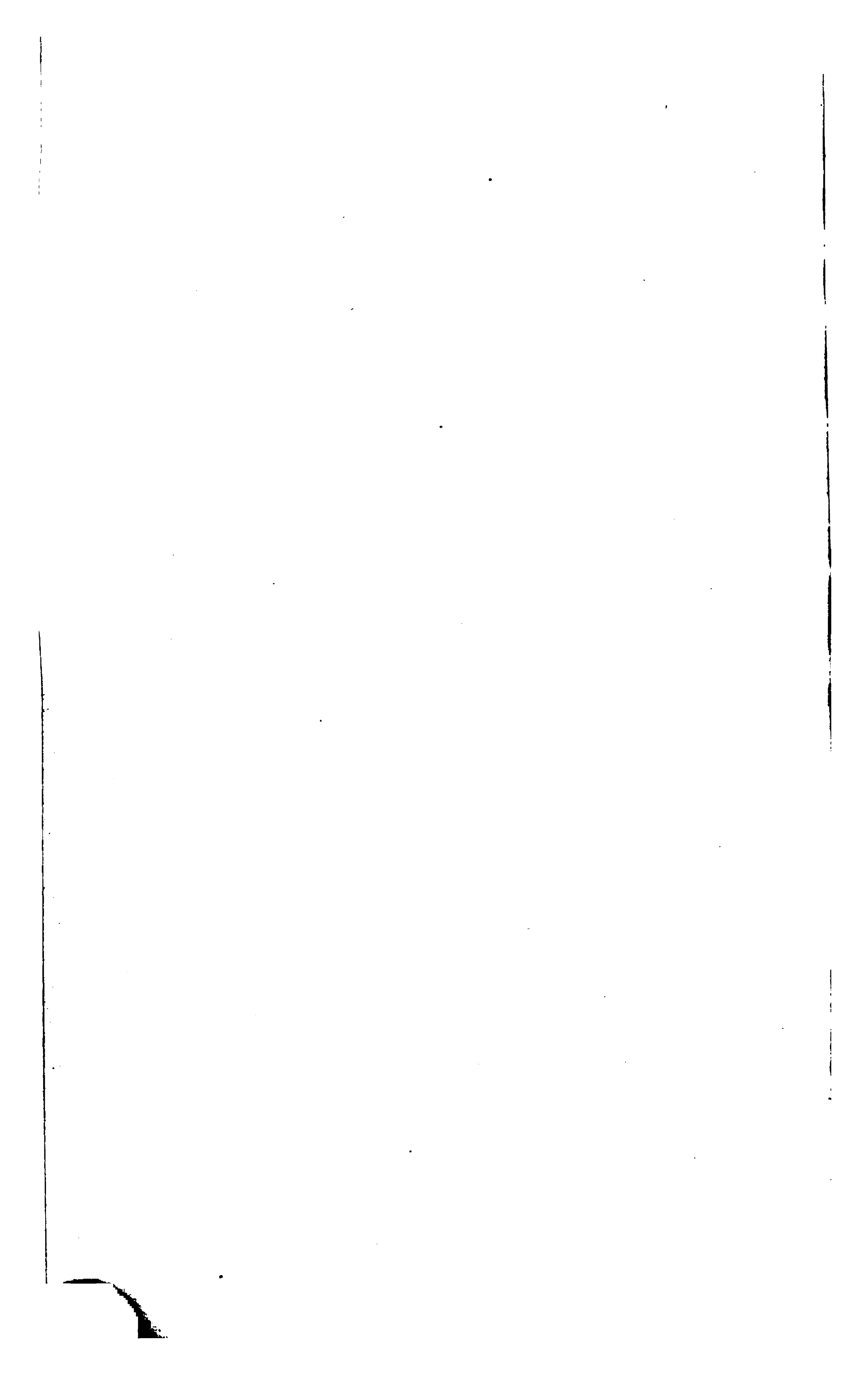








A A Stanley



Lehrbuch

der

musikalischen Komposition

von

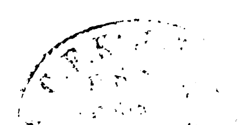
J. C. Lobe,
Professor.

Zweiter Band.

Die Lehre von der Instrumentation.

Zweite, verbesserte Auflage.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1864.



Vorrede zur ersten Auflage.

Die Lehre von der Instrumentation, welche ich dem betreffenden Publikum hiermit vorlege, geräth mit keiner der bereits vorhandenen in Konflikt. Meine Hauptvorgänger, Berlioz und Marx, haben viel geleistet, aber nicht alles, und Letzterer hat ausdrücklich erklärt, dass der Gegenstand noch lange nicht erschöpft sei. Auch mein Buch kann nichts Anderes sein wollen, als ein neuer Baustein zu dem noch unvollendeten Gebäude, aber ein neuer ist er. Dies wird mir der Sachverständige nach Kenntnissnahme des Werkes im Allgemeinen wohl zugestehen. Einige besondere Rücksichten, welche mich bei der Behandlung des Gegenstandes geleitet haben, werden sich mit Wenigem erklären lassen.

Ich setze bei der nachfolgenden Disziplin die Durcharbeitung des ersten Bandes meiner Kompositionslehre, oder doch den dadurch errungenen Standpunkt voraus, einen Kunstjünger also, der die Technik der musikalischen Formen in seiner Gewalt hat. Wer noch kein Tonstück formen kann, wird nicht instrumentiren wollen.

Dass man den Schüler nicht mit zuviel Merk- und Uebungsstoff überladen, sondern ihn vom Leichtesten bis zum Schwersten nur schrittweise leiten solle, ist eine alte Wahrheit.

Aus diesem Grunde habe ich dem Anfänger in der Instrumentation nicht zumuthen wollen, gleich für ein Orchester zu schreiben, wie es Berlioz, Meyerbeer u. A. zu benutzen pflegen.

Wenn aber die selteneren, in manchen Orchestern zum Theil noch gar nicht vorhandenen Instrumente im Anfang nicht angewendet werden sollen, so ist die Verweisung ihrer Erklärung in den Anhang wohl gerechtfertigt.

In den Partituren unserer grossen Meister Haydn, Mozart, Beethoven liegen alle wesentlichen Maximen der ächten Instrumentationskunst in unzähligen Beispielen aufs Schönste ausgeprägt vor. Diese Partituren sind fast alle gedruckt und also dem Studium der Schüler am zugänglichsten.

Da ferner in der schweren Kunst der Instrumentation ohne unablässige eigene Versuche und möglichst oftes Hören derselben nicht vorwärts zu kommen ist, so würde letzteres, bei Ansprüchen auf ein Berliozsches Orchester, den meisten Schülern nicht erreichbar sein, während ein Haydnsches, Mozartsches, Beethovensches in unserer Zeit fast an jedem Ort zu finden ist.

Meiner Ansicht nach soll eine Lehre nicht blos zur technischen Geschicklichkeit führen, sondern, wenn diese erreicht ist, auch auf Befruchtung der Phantasie wirken und dem Lernenden womöglich zu neuem und erweitertem Gebrauch der vorhandenen Mittel Antrieb geben. In dieser Beziehung bitte ich vorzüglich das sechste Kapitel mit der gegebenen Tabelle und die Anleitung, wie zweckmässige Uebungen danach anzustellen sind, einer besonderen Beachtung zu würdigen.

Und ebenfalls empfehle ich den Kunstverständigen die Prüfung der Kapitel, welche von dem Kontrast in seinen mannichfaltigen Erscheinungs- und Wirkungsweisen handeln. Ich hoffe, dass die schnelle Förderungskraft, welche in dieser Lehre liegt, Anerkennung finden werde.

Leipzig, im August 1855.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Ich habe an dieser zweiten Auflage vielerlei kleine Verbesserungen versucht, zu wesentlichen Aenderungen an der Lehre selbst aber keinen Anlass gefunden. Die Grundsätze einer guten Instrumentation, welche ich in der ersten Auflage mitgetheilt, sind das Ergebniss eines zum Mindesten 30jährigen Studiums, so wie der aus einer unausgesetzt daneben getriebenen Praxis gewonnenen Erfahrungen, und ich habe seitdem keine anderen und besseren Maximen dazu auffinden können. Auch hat ja die Kritik, soweit sie mir zur Kenntniss gekommen, keine wesentlichen Ausstellungen daran gemacht. Möge sich denn das Werk auch in dieser neuen Auflage einer günstigen Aufnahme bei den Kunstjüngern erfreuen, und ihnen zur Ergründung und glücklichen Ausübung dieser schweren Kunst behilflich sein.

Leipzig, im October 1863.

Der Verfasser.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Anhang.

EINLEITUNG.

I. Selbststudium.

Versucht die Lehre von der Instrumentation die Erfahrungen und Grundsätze mitzutheilen, die befähigen mögen, jede musikalische Zeichnung in ein wirkungsvolles Orchesterbild zu verwandeln, so ist, soll dieser Zweck möglichst bald und vollständig erreicht werden, die Selbstthätigkeit des Schülers sogleich in einer besonderen Weise mit in Anspruch zu nehmen. Der Irrthum Vieler, ein guter Unterricht müsse und könne alles mittheilen, was zur Ausübung einer Kunst erforderlich, würde, wie in jeder praktischen, so ganz besonders in der nachfolgenden Disciplin sich als sehr nachtheilig erweisen. Denn manches davon ist aus schriftlichen wie mündlichen Anweisungen, ja selbst aus danach angestellten Uebungen nicht, sondern nur durch eigene Beobachtungen und Erfahrungen zu gewinnen.

Ehe ich daher die Lehren entwickle, die schriftlich ausgesprochen werden können, möge der Lernende die Maximen vernehmen, nach welchen er seine Nebenstudien einzurichten und treulich zu befolgen hat, wenn er sich den schwierigen Weg erleichtern, abkürzen und glücklich am Ziele ankommen will.

Die erste, unerlässlichste Bedingung heisst: feinste Ausbildung des Gehörs. Ich meine damit nicht die Fähigkeit, reine von unreinen Tönen unterscheiden zu können, die wird bei jedem Musiker vorausgesetzt, sondern ich meine die Kunst, jedes, auch das vollständigste Orchesterbild, mit allen seinen klingenden Stimmen so sicher aufzufassen, dass man es allenfalls nach der vorgelegten Hauptmelodie selbst wieder in der Weise des Komponisten in Partitur setzen könnte.

Zur Gewinnung dieser Fertigkeit wird die fleissige Befolgung nachfolgender Punkte führen.

1. Man suche sich den Tonumfang und Charakter der verschiedenen Instrumente und ihre Klangeigenthümlichkeit so scharf und sicher einzuprägen, dass jedes auf Befehl der Einbildungskraft in dem

Kopfe gleichsam hörbar aufspielt.* Das ist nur durch sinnliche Anschauung zu gewinnen. Jeder Musiker übt sich auf seinem bezüglichen Instrumente. Keiner wird es dem Lernbegierigen verwehren, sich zuweilen dabei einzufinden. So kann man sich durch wiederholte Rundreisen durch die Stuben der Instrumentalisten nach und nach auf's Innigste mit dem Wesen jeder Orchesterstimme vertraut machen. Das vollbracht, hat man erst das Recht erworben, von Orchesteraufführungen für die Instrumentation lernen zu wollen.

2. Der Anfänger muss mit dem Einfachsten beginnen. Er übe sich zunächst, die Hauptstimme und den Bass ganze Stücke hindurch genau verfolgen zu lernen. Schon dies ist nicht so leicht, als man sich's vielleicht vorstellen mag. Jene wird in Orchesterstücken bekanntlich nicht von einem Instrumente durchgängig vorgetragen, sie ist in der Regel an verschiedene wechselweise vertheilt. Nicht allein das Ergreifen und Weiterführen der Melodie von anderen Stimmen überhaupt, sondern welche specielle Stimme es jedesmal thut, muss daher überall deutlich gehört werden. Ebenso ist unter Bass nicht durchaus das Cello und der Kontrabass gemeint, sondern die unterste Stimme. Diese kann aber ziemlich überall liegen. Man hat also, wie bei der Hauptstimme, so auch bei dem Bass den Wechsel der Instrumente genau zu beachten, und dieses doppelte Geschäft wird für den Anfang der Hörübungen genug sein.

3. Hierin zur Fertigkeit gelangt, ist der Rahmen gewonnen, innerhalb welchem die Aufmerksamkeit des Ohres auf mehr Stimmen gerichtet werden kann. Ich würde dafür nun die Erfüllung des Streichquartetts vorschlagen. Und so fahre man fort, nach einem gewissen Plane mehr und mehr Instrumente dazu aufzufassen, bis man im Stande ist, die vollste Masse des Orchesters so durchschauen zu können, als wenn sie in der Partitur vorläge.

In dem grösseren oder geringeren Mangel dieser scharfen Gehörkunst liegt die Hauptursache unwirksamer und namentlich zu überfüllter und verwirrter Instrumentation, wovon so viele Komponisten traurige Beispiele liefern.

Das Verhältniss der todten Partitur zur lebendigen Aufführung durch das Orchester täuscht sehr leicht. So viel Stimmen in jener liegen mögen, das Auge sieht sie alle deutlich und getrennt von einander vor sich. Ausgeführt schwimmen sie, in vielstimmigen Sätzen besonders, zu einem Tonstrome vereint in's Ohr, und nur der ausserordentlich geübte Hörer vermag darin die einzelnen Tonwellen zu unterscheiden.

---

* Der Anhang wird alles bringen, was sich schriftlich darüber aussprechen lässt. Es mag zur Unterstützung dienen, aber es reicht nicht aus. Keiner wird daraus allein das Wesen und die Wirkung der Instrumente vollständig kennen und geschickt gebrauchen lernen.

Wo es sich daher um Masseneffekte handelt, glaubt der weniger Erfahrene diese am sichersten zu bewirken, wenn er keine Linie und keinen Takt seiner Partitur unbeschrieben lässt. Ein Tonschwall wird dadurch allerdings jedesmal sicher erzeugt, aber eine wahre und reine Kraftwirkung erscheint seltener. Stellen, die eine ausserordentlich erschütternde Kraft entwickeln, sehen zuweilen in der Partitur fast leer aus. Hierin ist Berlioz besonders zu studiren, der das Geheimniss, mit oft verhältnissmässig wenigen, aber den geeignetsten Instrumenten die mächtigsten Effekte hervorzubringen, am tiefsten durchschaut hat.

Eine andere Täuschung beim Hören liegt darin, dass man Stimmengewirr, namentlich ungeschickte Polyphonie für Instrumentalmassen nimmt, und in einer solchen Stelle viel mehr Instrumente zu hören glaubt, als in der That dabei thätig sind.

Und so wären noch manche Täuschungen anzuführen, die den Schüler verführen, nach dem Gehörten sich ein Bild zu denken, das in der Partitur angeschaut, ganz anders aussieht. Doch will ich hier nicht weiter darauf eingehen, weil ich alle Bemerkungen darüber später an den gehörigen Orten ausführlich zu besprechen und in Beispielen aufzuzeigen habe.

Die vorstehend vorgeschlagenen Hörübungen sind für Werke gemeint, welche man zum erstenmal hört. Leichter wird das Beobachten der Klangeffekte an Kompositionen, die man schon kennt. Hier werde die Aufmerksamkeit vorzüglich auf die zusammengesetzteren schweren Stellen gespannt, und zwar so oft sich durch wiederholte Aufführungen derselben dazu Gelegenheit bieten mag. Diese Maxime ist ganz besonders fördersam, weil jede wiederholte Beobachtung das Phänomen deutlicher macht.

Mit dieser Selbstthätigkeit des Schülers im Hören, ist gleichzeitig die des Partiturstudiums zu verbinden, und wo möglich, in dreifacher Weise, nämlich erstens vor, zweitens während, drittens nach der Aufführung von Orchesterwerken.

Bei dem Studium vor der Aufführung, suche man sich Periode für Periode als Klangbild so lebendig wie möglich vorzustellen, mit dem geistigen Ohre zu hören. Man kann es durch fortgesetzte angespannte Uebung hierin sehr weit bringen, zuletzt dahin, dass das wirkliche Erklingen im Orchester dem früher blos in der Einbildungskraft erzeugten vollkommen entspricht.

Noch schneller befähigend zum eigenen guten und sicheren Instrumentiren ist das Nachlesen in der Partitur während der Aufführung der Werke. Ich weiss aus Berlioz's eigenem Munde, dass er jahrelang keiner Opern- und Konzertprobe anders als in der Partitur nachlesend beigewohnt und vorzüglich diesem Verfahren seine ungewöhnliche Sicherheit in Berechnung der Orchestereffekte zu verdan-

ken hat. Wenn man mir selbst einige Gewandtheit in dieser Kunst zugestehen will, so habe auch ich sie vorzüglich durch diese Studirmethode mit erworben.

Ebenfalls sehr nützlich ist das wiederholte Betrachten der Partituren nach den Aufführungen, indem man dadurch nicht allein das bereits Erkannte rekapitulirend fester einprägt, sondern auch, was vielleicht dem Blick entschlüpft, nachträglich noch einfängt.

Wem es nicht vergönnt ist, viele Partituren sein eigen nennen zu dürfen, der wird sich leihweise manche derselben verschaffen können. In solchem Falle ziehe man sich die interessantesten und lehrreichsten Stellen aus, um sich durch öfter wiederholte Betrachtungen daran zu ergötzen und zu vervollkommnen. Auch diese Arbeit habe ich von Jugend auf sehr eifrig betrieben, und sie wird dem vorliegenden Werke insofern zu Statten kommen, als mich die im Verlauf der Jahre angewachsene Sammlung in den Stand setzt, manches gute Beispiel vorzuführen, das mir heute nicht mehr zugänglich sein und den allermeisten jetzigen Musikstudirenden niemals zur Anschauung kommen würde.

Eine dritte sehr heilsame Nebenbeschäftigung ist, vorzügliche Tonwerke aus den einzelnen Orchesterstimmen in Partitur zu setzen, dergestalt, dass zuerst Seite für Seite die Streich-, sodann die Holzblase-, zuletzt die Blechinstrumente eingetragen werden. Es wirkt dieses Entstehensehen ausserordentlich befruchtend auf die Fantasie und lehrt, dass es keinen scheinbar noch so trockenen Gedanken in der Zeichnung giebt, der nicht von geschickter Hand in ein wirksames Orchesterbild verwandelt werden könnte. — Allerdings wird diese Geschicklichkeit gemissbraucht, wenn der Komponist im Bewusstsein derselben und mit Rechnung darauf seine Zeichnungen vernachlässigt, aber dieser mögliche Missbrauch kann ihren sicheren Nutzen nicht aufheben, weil ohne sie auch die guten Erfindungen das instrumentale Kolorit nicht erhalten werden, welche des Bildes Reiz und Ausdruck erhöhen müssen.

Eine vierte gute Prozedur besteht darin, aus Klavierauszügen solcher Werke, von denen man sich die Partituren verschaffen kann, Stücke zu instrumentiren, und alsdann die eigenen Versuche mit den Ausführungen der bezüglichen Meister zu vergleichen. Man wird dadurch auf Dinge und Feinheiten in den Klangverhältnissen und Mischungen der Instrumente aufmerksam, die auf dem Erfahrungswege mit eigenen Kompositionen oft viel später, oft gar nicht entdeckt werden.

Für die Versuche, aus der Partitur sich die Klangbilder ausgeführt vorzustellen, mag im Anfang auch das Pianoforte als Versinnlichungsmittel dienen. Man spielt kleinere Partien einer Stelle allein, etwa erst das Quartett, dann die Blasinstrumente u. s. f., und ver-

bindet diese so gespielten und gehörten einzelnen Partien dann in der Vorstellung zum ganzen Bilde. Die Pianofortes und Flügel unserer Zeit sind dazu mehr geeignet als die dünnen Spinettchen und Klaviere des vorigen Jahrhunderts. Manche, namentlich Blasinstrumente, haben ziemliche Aehnlichkeit mit den Klängen des Flügels, so die Töne der Hörner, wie sich ergiebt, wenn man z. B. die Hornmelodie aus dem Adagio der Freischützouverture auf dem Pianoforte vorträgt. So mögen Zusammenklänge von Hörnern und Fagotten, Cellostellen, Klarinetten-, Flöten-, Oboetöne u. s. w. durch ihre nähere oder entferntere Aehnlichkeit mit den Flügeltönen mehr oder weniger sich durch diese versinnlichen lassen.

Diess sind die Nebenthätigkeiten, mit denen der Schüler sogleich beginnen und dadurch dem mündlichen oder schriftlichen Unterricht zu Hilfe kommen muss. Alle Lehren, welche dieses Buch nun entwickeln wird, werden dem Lernenden sodann nicht allein leichter verständlich und die selbstgemachten Beobachtungen bewahrheitend erscheinen, sondern auch schneller zur erfreulichen Ausübung befähigen.

Die Hauptsache indessen bleiben immer die unmittelbaren eigenen Uebungen und das öftere Hören derselben. Wie soll aber dem Lernenden Gelegenheit werden, seine ersten Versuche gleich vom Orchester ausgeführt zu erhalten? Darauf wird das 6. Kapitel antworten.

II. Wohlklang.

Ohne Wohlklang kein vollbefriedigender musikalischer Kunstgenuss.

Die Wirkung des Sängers auf Ohr und Herz der Hörer hängt zunächst von der Art seiner Stimme, d. h. von dem Klange derselben ab. Mag sie den weitesten Umfang, die bewundernswürdigste Geläufigkeit zeigen, mag sie vortrefflich geschult sein, wenn ihr Klang dünn, oder rauh oder krächzend ist, wird sie dem Ohr anstatt Wohlgefallen Missfallen erregen. Ebenso kann alle Kunstfertigkeit des Virtuosen wenig erfreuen, wenn er seinem Instrumente keinen wohlthuenden Klang zu entlocken vermag.

Was dem Sänger seine Stimme, dem Virtuosen sein Instrument, das ist dem Komponisten das ganze Orchester — ein Instrument, auf welchem er zunächst durchaus angenehme Klänge erzeugen soll.

Der Ausdruck des Schrecklichsten selbst darf den Tondichter nicht zu widrigen Instrumentalklängen verleiten. Das Wuthgeheul der Teufel, mit welchem sie Don Juan in die Hölle schleudern, durchschaudert die Seele, aber das Ohr wird entzückt durch den Zauber der Musik.

Der Wohlklang war das Grundprinzip, von welchem aus Haydn, Mozart, Beethoven instrumentirten, wodurch sie die Wahrheit ihrer Schilderungen verklärten.

Dass aber die Erfüllung dieses Grundsatzes nicht leicht ist, beweisen die Missklänge und der Wirrwarr der Anfängerarbeiten in der Instrumentation — hören wir auch aus manchem neueren Orchesterwerke, wo von dem Klangzauber jener grossen Meister oft wenig zu spüren ist.

Zwei Ursachen liegen der Abnahme dieser wesentlichen Bedingung vollkommener Wirkung des Orchesters zu Grunde. Einmal scheint mancher Komponist sein Streben darauf gar nicht mehr zu richten, und nur noch an Wahrheit und Neuheit seiner Tonbilder zu denken. Sodann erfordert der Wohlklang einen feinen Sinn dafür, der nicht Jedem gegeben ist, so wie ein ununterbrochenes Beobachten und Studiren der Mittel, wodurch er überall von wenigen Instrumenten an bis zu allen verbunden hervorzubringen ist, was jetzt auch oft vernachlässigt wird.

Wie aber sind Missklänge des Orchesters überall zu vermeiden und Wohlklang überall zu erzielen?

Junger Künstler, frage dein Ohr bei jeder Komposition, die du hörst. Es wird dir sagen, wo es von Orchesterbildern unangenehm und wo angenehm affizirt wird. Dann suche die Partituren einzusehen und ergründe aus ihnen die Ursachen des einen und anderen.

Auch hierin wird die nachfolgende Lehre zu Hilfe kommen, so weit es ihr möglich sein mag. Alle Bilder, die sie vorführt, sind gewählte wohlklingende Bilder, wenn es auch nicht bei jedem besonders bemerkt ist. Ich habe keines aufgenommen, das nicht ausser dieser oder jener besonderen Lehre, die es anschaulich machen soll, auch jene Eigenschaft in sich trüge. Wo aber einmal ein weniger angenehm in's Ohr fallendes erscheint, wird die Ursache davon auch angegeben sein. Behalte man also nur den Grundsatz immer streng im Auge, seine Ausprägungsgesetze werden aus jedem Beispiele entgegenleuchten.

Erstes Kapitel.
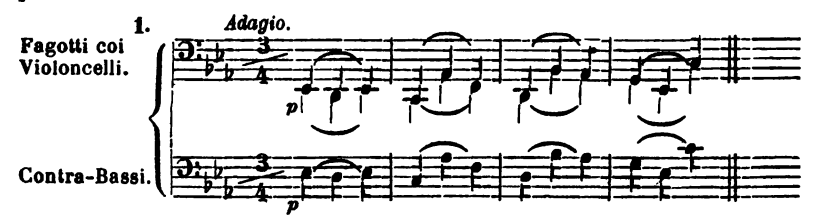
Das Unisono.

Wir beginnen unsere Lehre mit der Herstellung einzelner Instrumentalbilder, ohne noch Rücksicht auf ihre Stellung und Wirkung im ganzen Tonstücke zu nehmen. Wir fangen mit den einfachsten und leichtesten an und schreiten stufenweise bis zu den zusammengesetzten und schwierigsten fort.

Die Klangbilder, welche sich beim Partiturstudium am leichtesten ausgeführt denken und beim Partiturschreiben am leichtesten in ihrer Klangwirkung berechnen lassen, sind unstreitig die Unisono's.

Bekanntlich bedeutet das Wort: Einklang (Zusammenklingen mehrerer oder vieler Töne von gleicher Höhe oder Tiefe).

In diesem strengen Sinn sind bis jetzt in den Partituren äusserst wenige Unisono's zu finden. Folgendes aus der Haydn'schen Symphonie ist eines der Art.
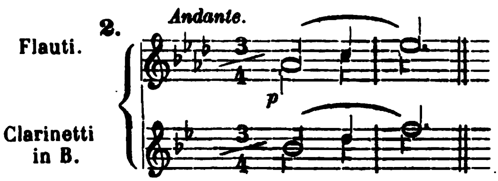


Die Oktave im Kontrabass ist nur für das Auge, die Töne klingen eine Oktave tiefer, und bilden also mit den Fagotten und dem Cello einen wirklichen Einklang.

Für mein Gefühl gehört dieses Haydn'sche Unisono nicht unter die angenehmsten. Die tiefen Töne der beiden Fagotte haben etwas grobkörniges, und der ganze Zusammenklang erhält dadurch etwas rauh Brummendes. Wäre aber vielleicht gerade das die Ausdrucksidee Haydn's gewesen, so haben wir daran gleich ein Exempel, dass die Wahrheit der Schilderung allein zur vollen Kunstwirkung noch nicht genügt, sondern dazu auch die Anmuth der Erscheinungsform nöthig ist, in Bezug auf Klang also der Wohlklang.

Unisono's dieser strengsten Art, d. h. wirklicher Einklänge, sind aber sehr viele und sehr mannichfaltige darzustellen, von den
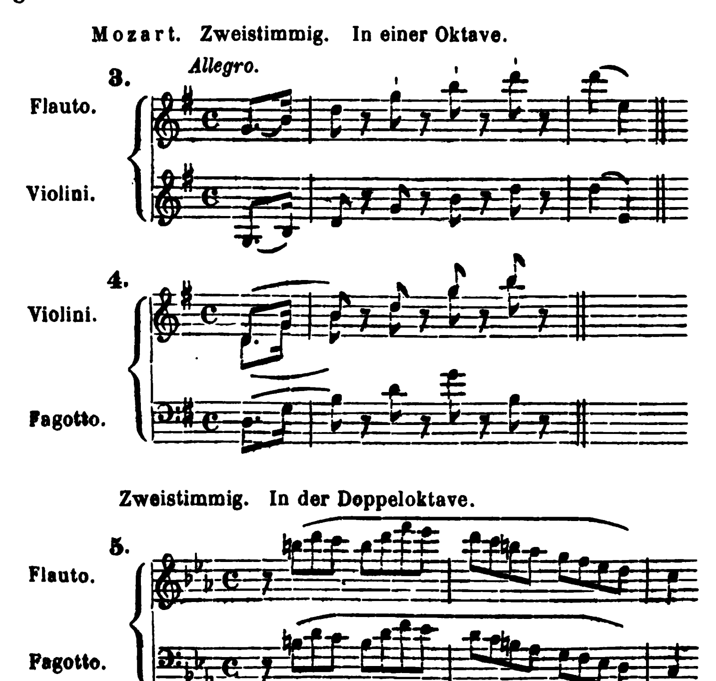
tiefsten Regionen bis in die höchsten, und daraus sehr wohlklingende zu wählen. So z. B. mit Flöten und Klarinetten.
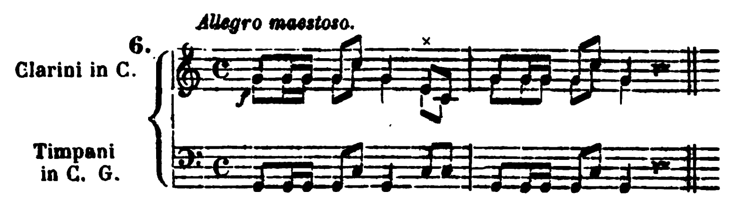


Zwar werden wenige Zusammenstellungen von Instrumenten zu solchen wirklichen Einklängen zu denken sein, die nicht schon irgend einmal benutzt worden wären, allein selten oder gar nicht als reine, selbstständige Unisono's, sondern meist nur als einzelne Striche in vollstimmigeren Farbenspielen, als Theile eines Orchestereffekts.

Wenn man jene für sich herausnimmt und als eigene reine Unisonobilder behandelt, hat man ein reiches aber noch wenig ausgenutztes Feld zu neuen Klängen vor sich.

Unisono's, welche nicht blos im Einklange, sondern in einer oder mehreren Oktaven ertönen, sind weit öfter und in den mannichfaltigsten Mischungen von zwei Instrumenten an bis zu dem vollstimmigsten Orchester in den Partituren zu erblicken.





Die kleine Abweichung von der Trompetenmelodie unter dem × wird durch die Tonbeschränktheit der Pauke verursacht, verwischt aber den Charakter des Unisono nicht.

Dreistimmig. In einer Oktave.

Cherubini.

Allegro.

7\.

Oboi. a 2

Fagotti. a 2

Viole.

f

a. Doppel- und *b*. einfache Oktaven.

Méhul. Joseph. Romanze.

8\. Viola. *a*. dol. *b*. Clarinetto in C. Fagotto. Violini. Flauto.

Bassi. Clarinetto.

Im Streichquartett.

Allegro. Terzetto.

9\.

Violini.

Viola.

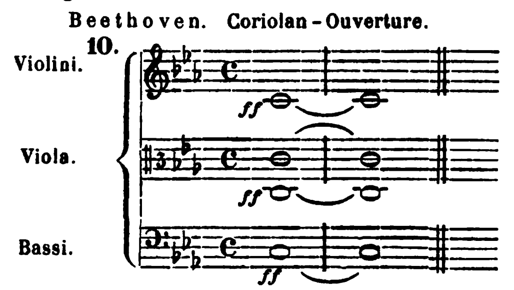
Bassi.

f

Obgleich der Schüler die Unisono's des Streichquartetts aus der Praxis nach dem ersten Bande meiner Kompositionslehre kennen sollte, so nehme ich sie doch hier mit auf, einmal um derjenigen willen, die jenes Buch nicht besitzen, oder überhaupt nach einer
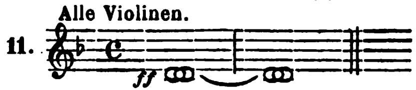
andern Lehre bis zu dem gegenwärtig verlangten Punkte der Ausbildung gelangt sind, sodann wegen des bedeutenden Unterschiedes, welcher zwischen der Wirkung des Unisono eines einfachen Streichquartetts und dem eines Orchesterquartetts besteht. Dort wird jede Stimme nur von einem Instrumente ausgeführt, hier darf man nie vergessen, dass die ersten Violinen wenigstens sechsfach, eben so stark die zweiten Violinen, zwei-, drei-, oder vierfach die Violen, und wenigstens zweifach die Celli besetzt sind. Dazu kommen nun noch die Kontrabässe, welche durch ihren Hinzutritt in der tieferen Oktave den Klang verstärken.

Beethoven. Coriolan-Ouverture.
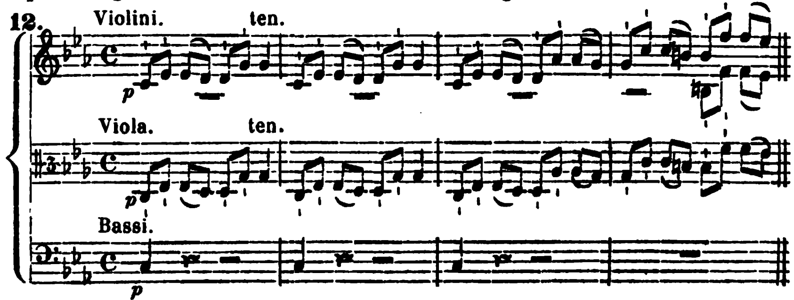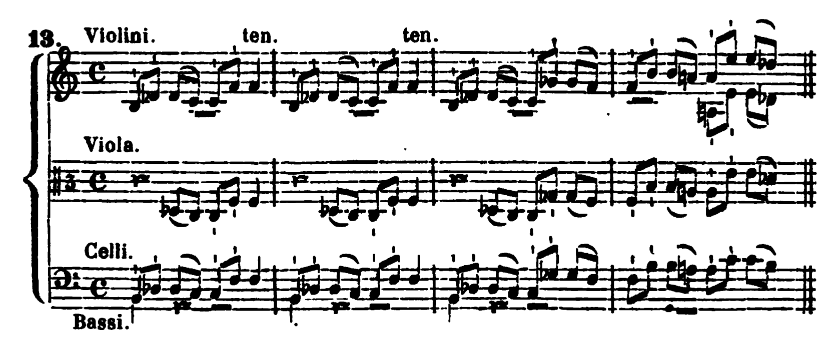


Zu vorstehendem Beispiele ist zu bemerken, dass die Doppeltöne der Violen den Klang um etwas verstärken und verschärfen.

Wäre dieses Bild in D moll gesetzt worden, so hätte Beethoven wahrscheinlich das *D* der Violinen verdoppelt, nämlich:
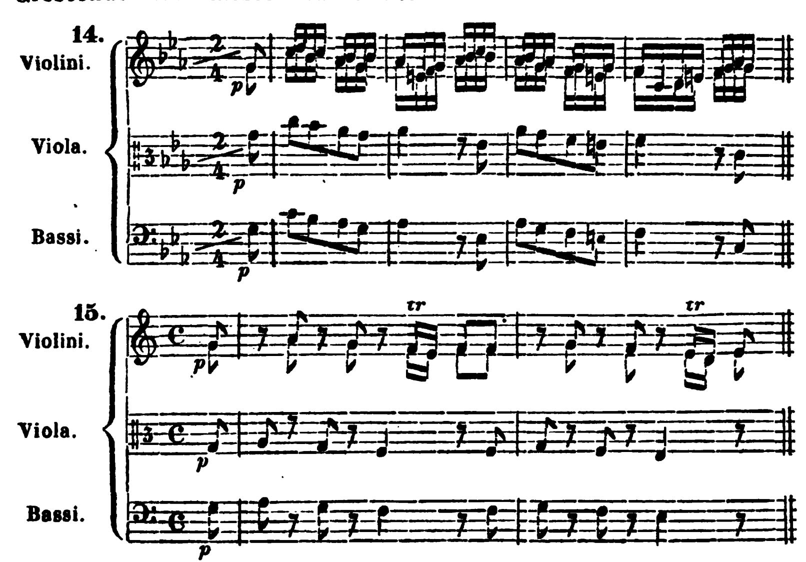


Es werden hier doppelte Klänge des *D* dadurch erzeugt, dass der Violinspieler diesen Ton einmal auf der G-Saite mit dem vierten Finger greift, dazu aber zugleich die blosse D-Saite mit anstreicht. Nur in solchen Fällen wird eine Verschärfung des Klanges gewonnen, wie auch oben bei dem unteren *C* der blossen Violasaite. Müssen beide Töne durch Griffe hervorgebracht werden, so ist der Gewinn an Klangstärke weniger bemerkbar, weil die Kraft des Spielers getheilt und dadurch etwas verringert wird.
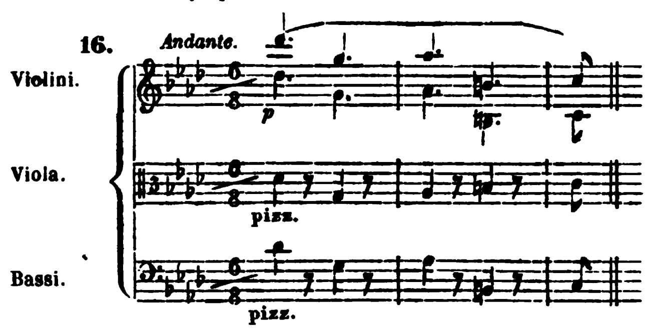




In diesen Beispielen beginnt schon eine etwas freiere Art des Unisono, indem nicht alle Stimmen die gleiche volle Zeichnung enthalten, sondern nur Theile davon vortragen. So hier der Bass nur das erste Viertel, als eine Accentverstärkung. Es beginnt hiermit schon die Ahnung eines Mittels leise herauf zu steigen, welches in der Instrumentirungskunst die allerwichtigste Rolle spielt, das des Kontrastes nämlich, ohne welchen eine wirksame Instrumentation gar nicht denkbar ist. Wir werden später ausführlich darauf zu reden kommen.

Der Kontrast in Beispiel 12 und 13 wird durch das mitanschlagende *C* und *B* der Bässe bewirkt, wodurch ein etwas dickerer und dumpferer Klang entsteht, ein leiser Schatten, aus welchem sich die Violinen und Violoncelle dann klarer herauswinden. Die am Schlusse hinzutretenden zweiten Violinen verstärken um ein Weniges das Crescendowesen dieses Gedankens.



Ries. 4. Symphonie.
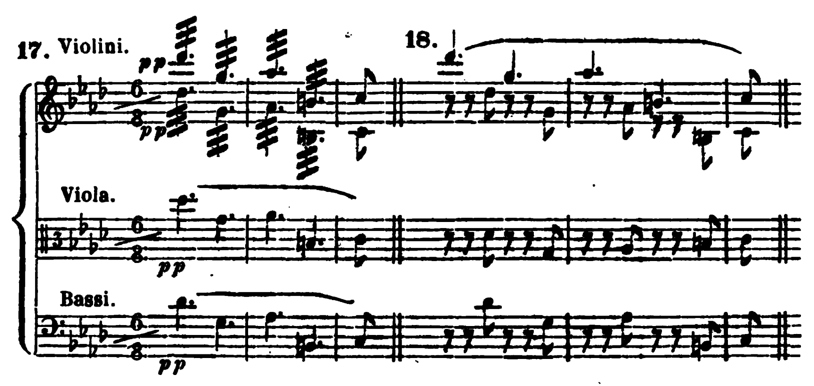


Noch freier erscheinen diese drei Unisonobildungen. In der ersten (No. 14) geben die Violen und Bässe nur die Hauptnoten der Violinfigur in Achteln an. Der Grund ist leicht einzusehen. Die Bässe können Sechszehntheile in so schnellem Tempo nicht leicht ausführen. Sollten sie die vorstehenden Figuren mit spielen, so würde das Piano kaum möglich sein, und es würde überhaupt mehr ein schwerfälliges und dunkles Gerumpel als deutliches und leichtes Spiel herauskommen.
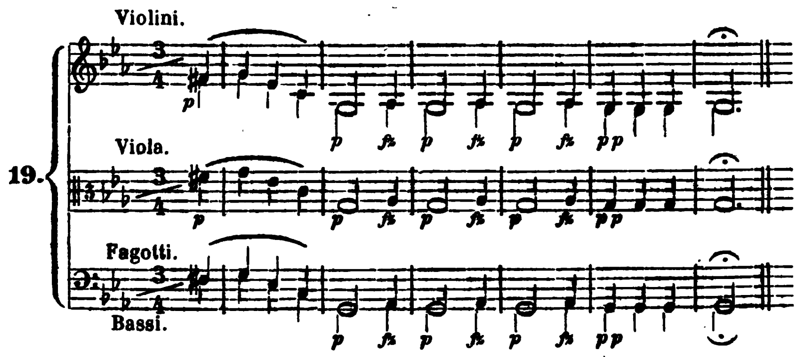
Die Violen und Celli könnten allerdings die Sechszehntheile mit ausführen. Auch geschieht das in ähnlichen Fällen oft, namentlich wenn das Unisono stark klingen und einen mächtigen oder wilden Ausdruck haben soll. Der Wohlklang und die Leichtigkeit leiden aber immer mehr oder weniger dabei, etwas Rauhes und Schwerfälliges bleibt immer übrig. Durch die obige Instrumentirungsweise wird beides vermieden und das Gefühl des Unisono bleibt. Es kommt aber hier durch das Abbrechen der Bässe und Violen im zweiten und vierten Takte auch wieder ein kleiner angenehmer Kontrast zum Vorschein, indem die dunklere Farbe momentan verschwindet, und die Violinen allein heller durchscheinen.

Ganz aus demselben Grunde des Kontrastes, der Leichtigkeit und des Wohlklanges ist die Instrumentation des Beispiels No. 15 hervorgegangen.

Das dritte, von Ries, mag als aufmunternder Wink betrachtet werden, welcher mannichfaltiger Bildungsweisen schon diese einfachste Gestaltung fähig ist. Man könnte aus derselben Zeichnung und mit denselben Instrumenten noch sehr verschiedene Unisonobilder herstellen. Ich will nur zwei Umbildungen als Probe vorlegen.



Nun denke man an die möglichen Instrumentationsweisen mit andern Instrumenten.
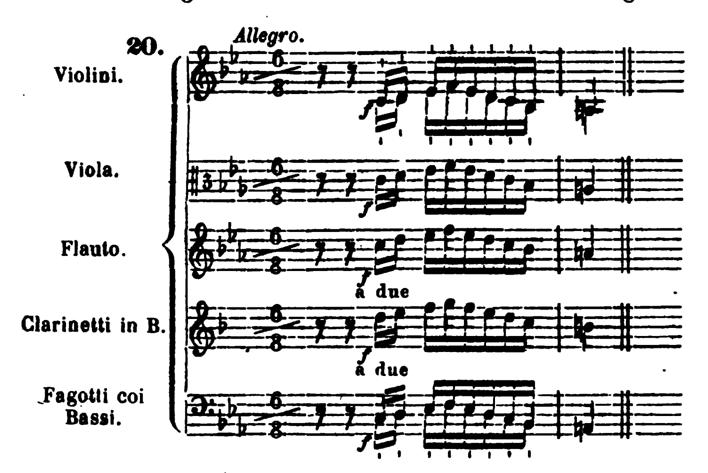


Hier treten zu dem Quartettunisono zwei Fagotte. Letztere machen die Bassfarbe um einen Strich dicker, aber auch zugleich weicher, namentlich beim Eintritt, wo ihre Töne sehr sanft und doch voll klingen.

Die Fagotte wurden, wie die Violen und Celli den Kontrabässen von den älteren Meistern sehr oft als angenehm klingendes Verstärkungsmittel beigegeben. Wem es vergönnt ist, mache, um sich von der Zweckmässigkeit dieses Gebrauchs und dem guten Einflusse auf den Klang der Bässe zu überzeugen, folgendes einfache Experiment.
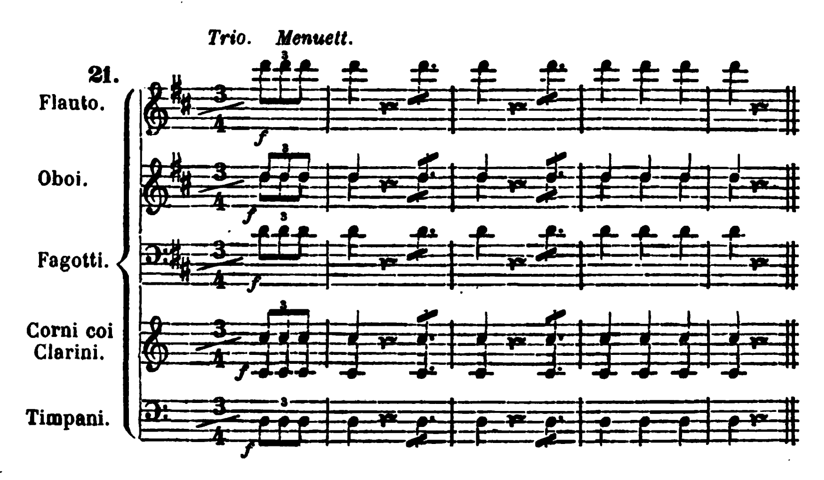
Er lasse obige Beispiele zuerst von den Kontrabässen ganz allein ausführen, da wird sich ein trockener magerer Klang hören lassen.

Nun werde das Cello dazu gespielt. Sein hellerer, um eine Oktave höher schwingender Ton überzieht gleichsam die tiefere trockene Bassfarbe mit einer sanfteren Tinte, und es entsteht dadurch ein vollerer und weicherer Klang. Man lasse hierauf die Violen mitspielen, so wird der Gesammtklang noch saftiger. Endlich mögen die

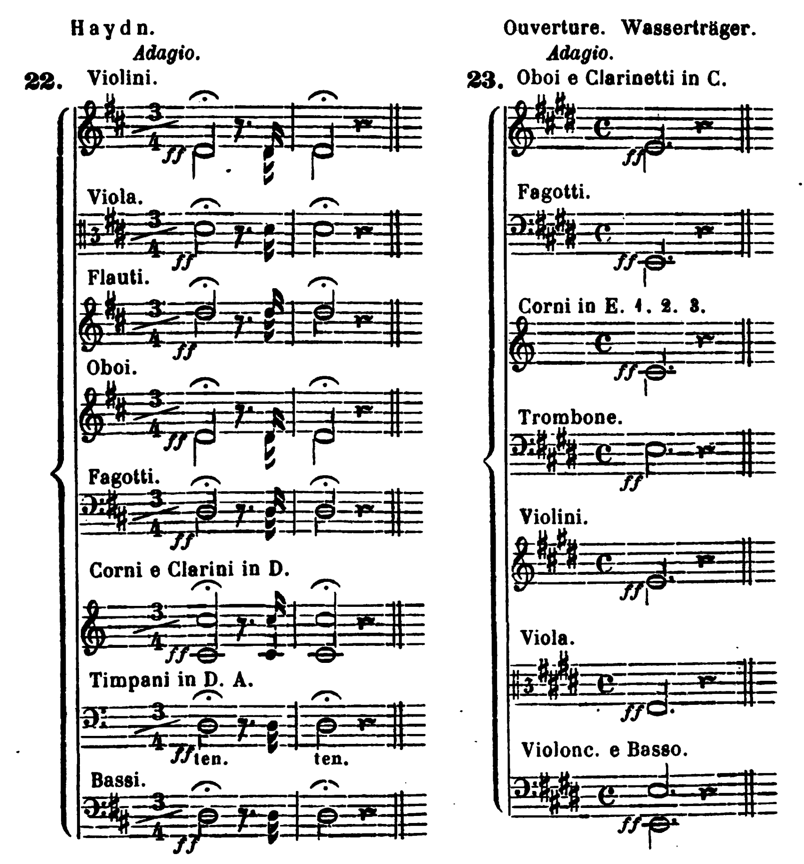
Fagotte hinzutreten, so wird auch ihr Beitrag zur Fülle und Weichheit der Bassfigur dem aufmerksamen Ohre nicht entgehen.



Zu diesem Quartettunisono hat Haydn die Flöte, zwei Klarinetten und zwei Fagotte gesetzt. Es soll heller und stärker erklingen, was die höheren Blasinstrumente bewirken. Die Bässe haben hier nicht, wie in den aufgezeigten Unisono's von Mozart, blos die Hauptnoten, sondern die Sechszehntheile und in schnellem Tempo mit. Bei solchen kurzen Figuren mag das hinsichtlich der Ausführbarkeit angehen. Lässt man indessen die Bässe diese Stelle allein spielen, so wird wirklich nur ein widriges Tongerumpel zu hören sein. Je mehr andere Instrumente hinzutreten, je mehr wird jenes von diesen verschlungen, und dazu tragen die helleren und weichen Blasinstrumente viel bei.



Hier ist ein energisches helles Unisono von Blasinstrumenten mit Pauken zu sehen. Die Hauptwirkung liegt in den gellenden Trompeten. Bleiben diese weg, so würde das Bild an glänzender Klangkraft verlieren. Blos von Trompeten, Hörnern und Pauken vorgetragen, träte es dagegen noch heller und schmetternder hervor. Die weicheren Töne der Flöten und Fagotte überziehen die Klänge der Blechinstrumente und machen den Gesammtklang etwas milder. Die Oboen dagegen schliessen sich den Trompeten an, und tragen zum hellen und glänzenden Klange bei.



Wir kommen nun an volle Orchesterunisono's, wo der relativ mächtigste Gesammtklang das Ohr treffen und erschüttern soll. Zuerst sieht man in vorstehendem Beispiel (No. 22) die doppelten *D* der Violinen, wovon wir weiter oben die Ursache angegeben haben. Der Hauptgrundsatz solcher Gestaltungen heisst, jedem Instrumente den Unisonoton in seiner stärksten Klangregion anzuweisen; denn
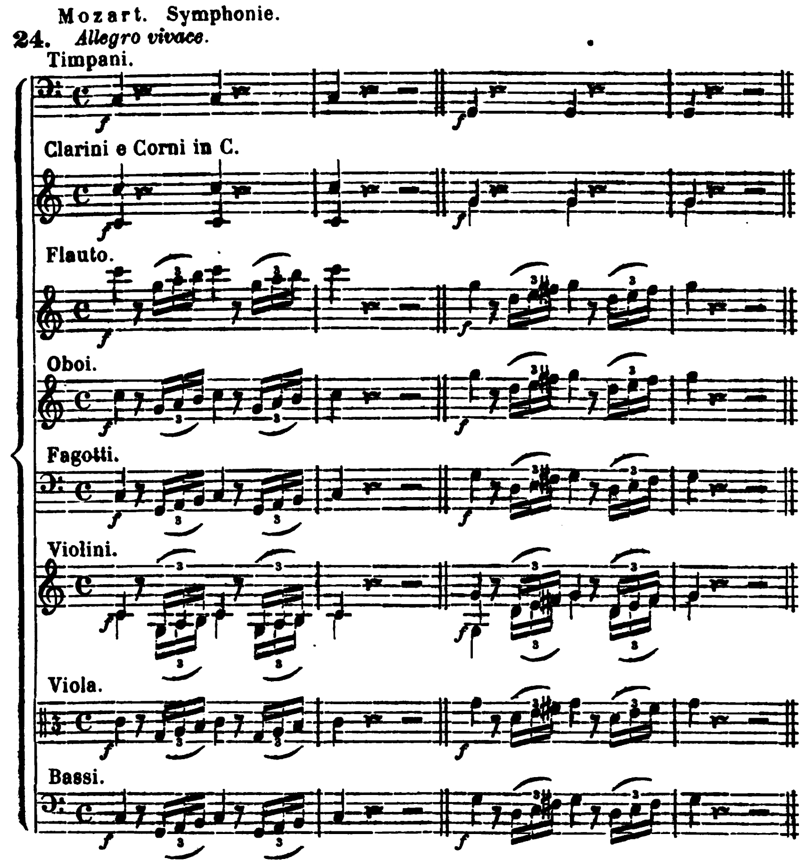
die möglichst mächtigste Gesammtklangmasse zu erzeugen, ist Zweck dieser Art von Gestaltungen.

Die einflussreichsten Instrumente in solchen Stellen sind immer die Trompeten, nach diesen die Hörner und Pauken. Diese drei Potenzen weggelassen, verliert der Gesammtklang bedeutend an Mächtigkeit. Fast einflusslos auf den Effekt im vorstehenden Bilde sind die Flöten. Sie könnten wegbleiben ohne vermisst zu werden.

Das ähnliche Unisono daneben (No. 23) bestätigt diese Bemerkung. Cherubini hat die Flöten weggelassen, weil ihr sanfter Klang eben nichts zu der starken Masse hinzufügen kann. Durch das Wegbleiben der Pauken gewinnt der Gesammtklang an Reinheit und Schärfe. Es ist, als wenn durch den Paukenwirbel eine trübe Farbe unter die anderen gemischt würde.

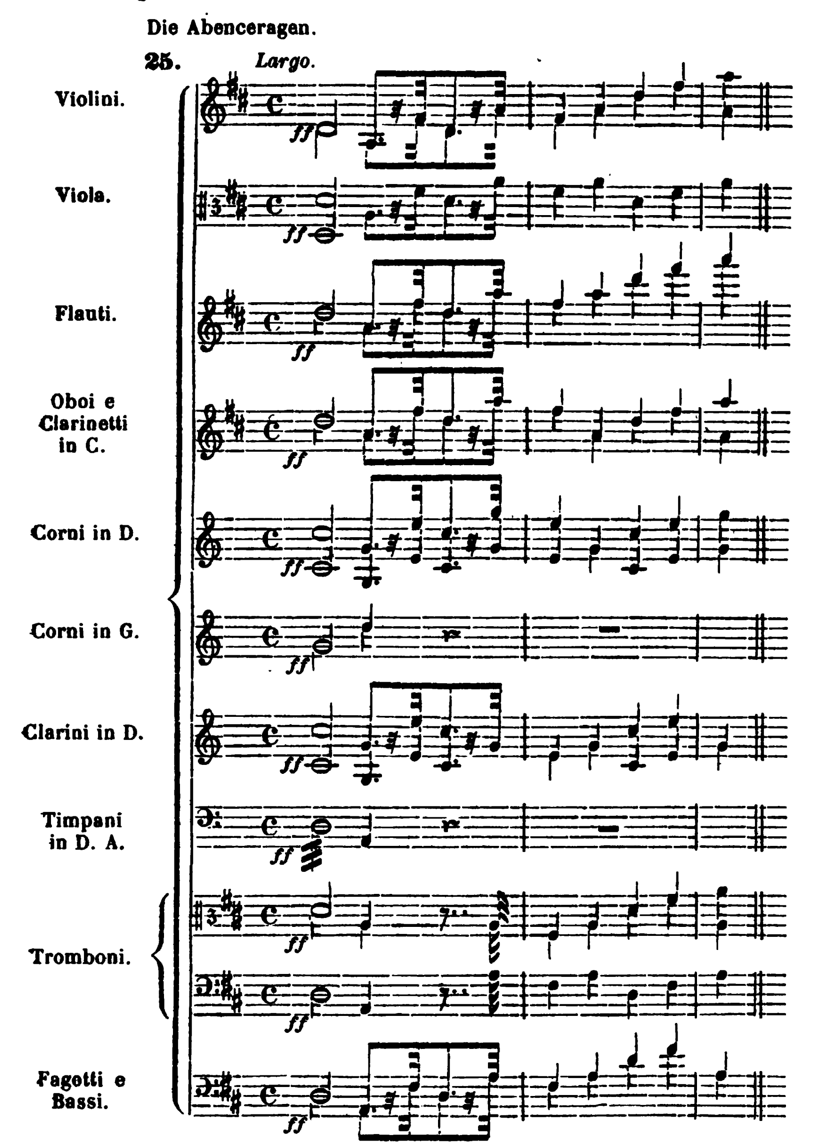
Mozart. Symphonie.

24. *Allegro vivace.*
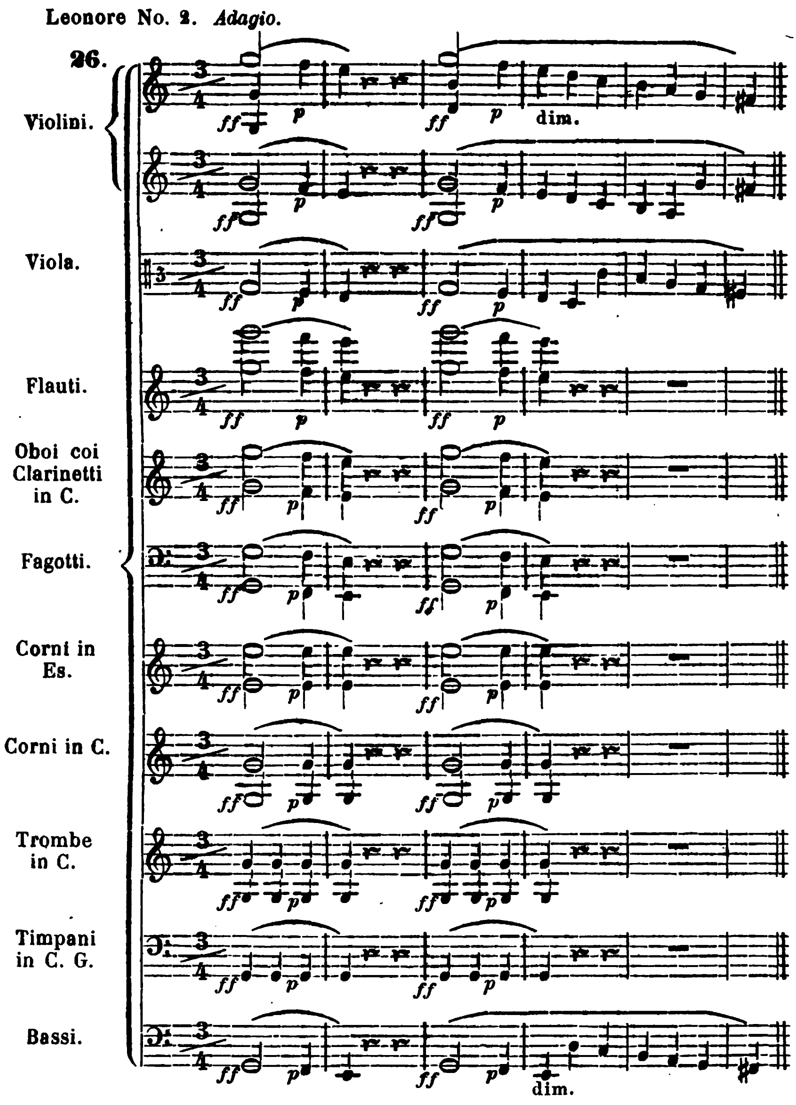


Dieses Beispiel (No. 24) zeigt, wie die Blechinstrumente zu den Unisono's verwendet werden können, indem sie die Hauptnoten

angeben, ähnlich, wie oben bei den Bassfiguren im Quartett zu bemerken war. Hier sind die Flöten nicht überflüssig, denn sie lassen eine Oktave mehr hören und tragen etwas zur Weichheit des Gesammtklanges bei.
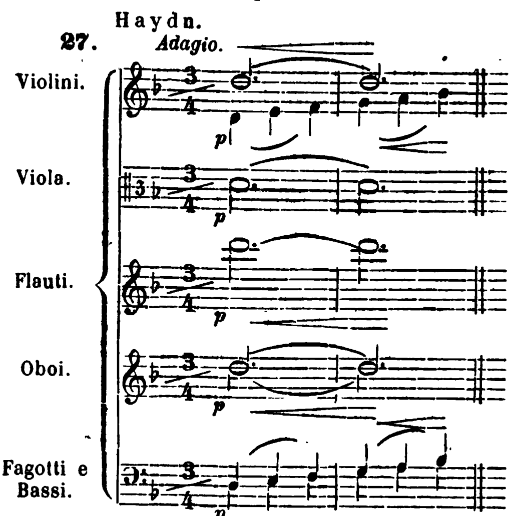


Vorstehendes Unisono (No. 25) ist noch gewaltiger mit vier Hörnern und drei Posaunen verstärkt. Der erste halbe Takt tritt am

mächtigsten auf, weil hier alle Instrumente vereint wirken. Die Posaunen haben nur die Hauptnoten, um gewichtiger ertönen zu können.
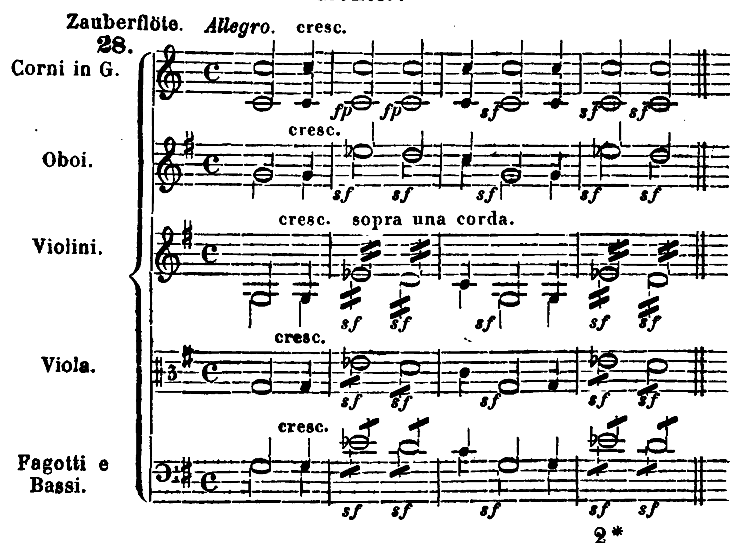


An diesem Unisono (No. 26) sind mehrere neue Dinge zu bemerken. Zuerst hat es unter allen bisher vorgeführten den grössten Tonumfang, von den höchsten Instrumenten, den Flöten, bis zu dem tiefsten, dem Kontrabass, fünf Oktaven. Sodann ist das liegenbleibende *G* in den Hörnern, Trompeten und Pauken nicht zu über-
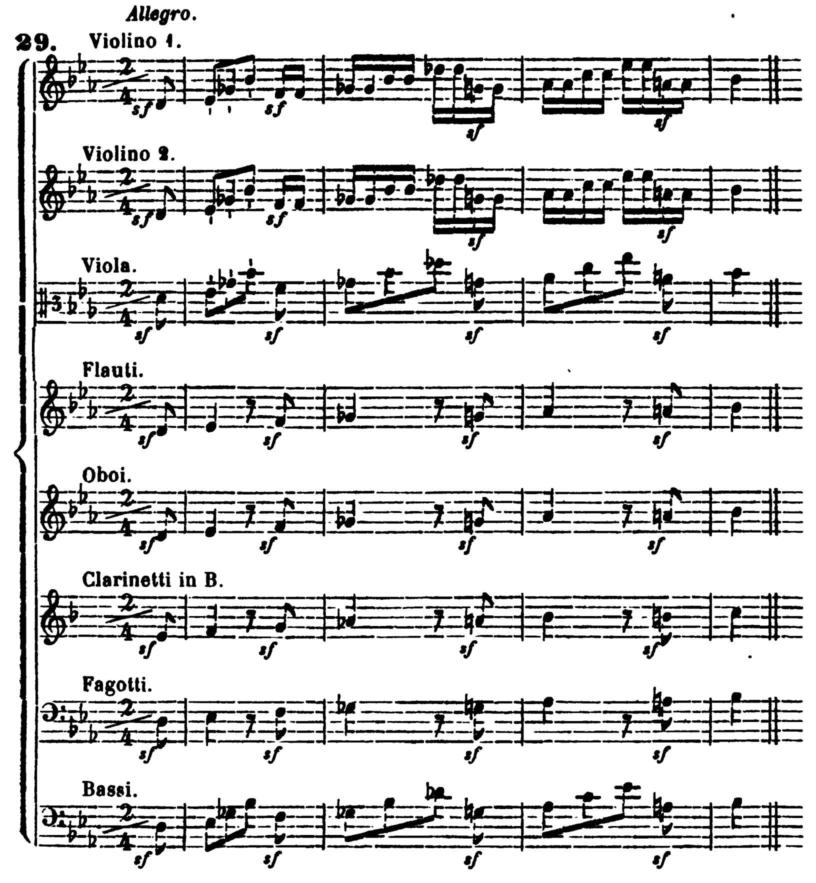
sehen, das zwar durchklingt, bei der Masse der anderen zusammen gehenden Instrumente den Unisonocharakter aber nicht verwischen kann. Die angeschlagenen Viertel der Trompeten und Pauken erhalten das Metrum schärfer und bringen zugleich den Ausdruck eines mächtig Erschütterten hervor, wie denn das Ganze mir das Erschliessen des Gefängnisses und das Hinabführen des Gefangenen die tiefen dunkeln Stiegen hinab in das dumpfe Verliess zu malen scheint.
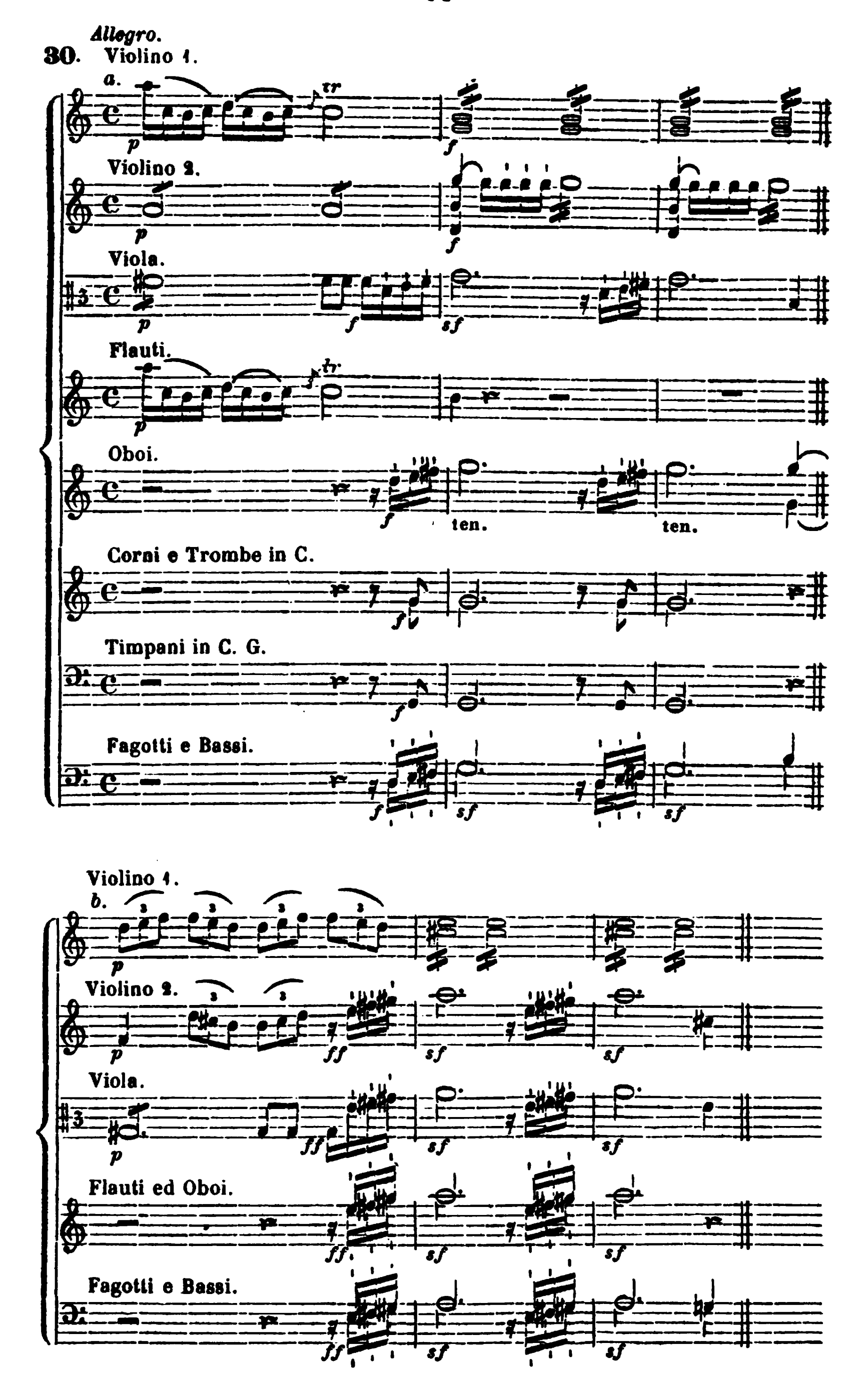


Das Beispiel No. 27 könnte man ein Doppelunisono nennen. Es hat zweistimmigen Satz, leere Harmonie, aber gerade das giebt beiden Partien den Unisonocharakter.



Nach gleichem Grundsatz ist das vorstehende Bild behandelt. Den Gegensatz bilden nur die liegenbleibenden Hörner, alle anderen Instrumente gehen im Unisono und zwar in ihren stärksten, hervorstechendsten Tonregionen, wie die Oboen, Fagotte, Bässe und Violen. Nicht zu übersehen ist das »*sopra una corda*« über den Violinen. Das *Es* auf der zweiten, das *D* auf der blossen Saite genommen, ist schwächer. Auf der ersten Saite gegriffen, werden diese Töne wilder, kräftiger. Wer die Zauberflöte gehört hat, weiss, welche mächtige Wirkung diese Stelle macht. Es trägt dazu freilich noch ein anderer Umstand mit bei, der aber hier noch nicht in Erwägung kommen kann und erst später zu besprechen ist.
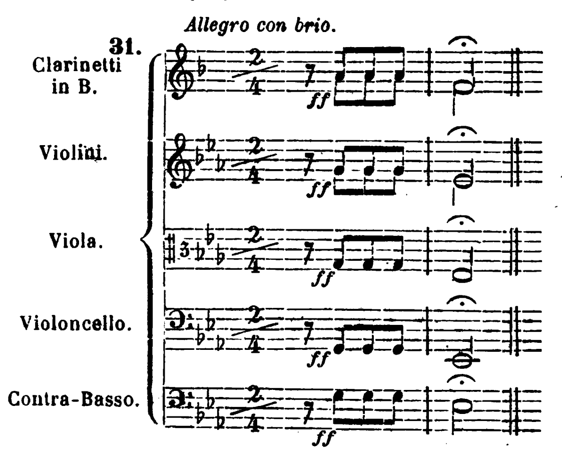


Hier ist eines jener Unisono's, wo die Blasinstrumente nur die Hauptaccente angeben, das Quartett dazwischen ein wenig schärfer hindurchtönt und dadurch ein kleiner Klangkontrast entsteht.


Allegro.
30. Violino 1.
a.
tr
p
f
Violino 2.
p
f
Viola.
p
f
sf
Flauti.
tr
p
Oboi.
f
ten.
ten.
Corni e Trombe in C.
f
Timpani in C. G.
f
Fagotti e Bassi.
f
sf
sf
Violino 1.
b.
p
Violino 2.
p
ff
sf
sf
Viola.
p
ff
sf
sf
Flauti ed Oboi.
ff
sf
sf
Fagotti e Bassi.
ff
sf
sf

Dieses mächtige Klangbild aus Gluck's Ouverture zu Iphigenie in Aulis enthält zwar Harmonie bei *a.*, in der ersten und zweiten, bei *b.* in der ersten Violine, hat aber trotzdem den Unisonocharakter. Zu bemerken ist dabei, dass das zuerst eintretende *G* in den Hörnern, Trompeten und Pauken gar nicht in dem Akkorde liegt, Gluck aber schon im Auftakt den Masseneintritt haben wollte und sich desshalb die harmonische Anticipation um so mehr gestattete, als die Kürze des Klanges das Dissonirende desselben wenig empfinden lässt. Hätte er das Auftakt-Achtel weggelassen und das *G* erst am Anfang der Takte eintreten lassen, so würde der Effekt nichts verloren, ja meiner Meinung nach noch gewonnen haben, indem der *G*–Stoss noch mächtiger und heftiger aufgetreten wäre. Der Arpeggio-Anschlag auf dem ersten Viertel der zweiten Violine bei *a.* dient zur Verstärkung des Hauptaccentes. Bei *b.* macht der Anschlag der Terz und Quinte in der ersten Violine eine bessere Wirkung, weil das Unisono *A* ungehinderter hervortönt und besser gegen die zwei anderen Töne harmonisch kontrastirt.

Als letztes Beispiel für dieses Kapitel werde der Anfang von Beethoven's Cmoll-Symphonie betrachtet.



Diese Gestaltung ist besonders geeignet, Beethovens genaue Kenntniss aller Instrumente und ihre tiefe und sichere Berechnung für jeden bezüglichen Ausdruckszweck und Klangeffekt ins vollste Licht zu stellen.

Durch ein mächtiges Anfangsunisono wollte er den betäubenden Schlag versinnlichen, den des Menschen Seele bei der unerwarteten Nachricht eines ihn betroffenen tragischen Geschickes empfindet. Welche erwünschte Gelegenheit für den gewöhnlichen Komponisten, alle nur irgend habhaften Instrumente, bis zum Bombardon und Tamtam, vereint in das Ohr der Hörer donnern zu lassen! Der Zweck

ist ja ein erschütternder Effekt, und je mehr Masse man verwendet, je sicherer erschüttert man ja wohl!

Und nun das vorstehende Unisono unseres Meisters. Nichts als das Streichquartett und — zwei Klarinetten, die weichsten, in B, und in ihren weichsten Regionen, führen es aus. Warum instrumentirte er so sparsam? — Er wollte, dass das Unisono zwar ein gewaltiges, aber zugleich ein das Gemüth dumpf durchschauerndes sein sollte. Darum übertrug er dessen Töne hauptsächlich nur den Streichinstrumenten und diesen in ihren tieferen und gedämpfteren Klängen, — den Violinen auf der D-Saite, den Violen eine Oktave tiefer; darum setzte er das Cello zu dem Kontrabass nicht, wie gebräuchlich, in der Oktave, sondern im wirklichen Einklang, damit auch die Bassfarbe dunkler werde; und darum endlich mischte er noch zu den Einklängen aller Violinen, die hier dumpf und schaurig ertönenden Einklänge der Klarinetten.

Obgleich man die Varietäten der Orchestereffekte unerschöpflich nennen kann, so sind sie doch, wie sich hier schon gezeigt hat und im Verfolg des Werkes weiter herausstellen wird, auf gewisse Hauptgruppen zurückzuführen, deren jede auf bestimmte Grundsätze basirt ist. In den vorstehenden Beispielen sind die verschiedenartigsten Unisono's zu sehen, aber ein gemeinsames Moment als solche haben sie alle, es ist ein durchaus in sich übereinstimmendes, einiges Wesen im Ausdruck, sei dieser ein heiterer oder trauriger, ein sanfter oder gewaltiger u. s. w. Fragt der Schüler bei jedem Bilde der Art, das ihm in der Folge beim Studium der Partitur vorkommen mag, nach dem Wirkungszweck desselben, und untersucht er sodann nach der gegebenen Anleitung genau die angewiesene Thätigkeit eines jeden einzelnen Instrumentes darin, so kann und wird die Erkenntniss des Wesens solcher Gestaltungen und dadurch die Geschicklichkeit ähnliche herzustellen nicht ausbleiben*.

Zweites Kapitel.

Rhythmisch gleiche Gestaltungen mit voller Harmonie.

Die Idee des Unisono im stricten Sinn ist: eine und dieselbe Melodie wird von mehr oder weniger Instrumenten, im wirklichen Einklang oder in einer oder mehreren Oktaven vorgetragen. Die

* Will man den Begriff »Unisono« streng festhalten, so mögen die vier ersten Takte des Beispiels 26, wie auch die Beispiele 27, 28 und 30 immerhin schon unter die mehrstimmigen Instrumentationsweisen gerechnet werden; den Unisonocharakter empfindbar zu machen, war doch die Absicht der Komponisten in diesen Stellen.
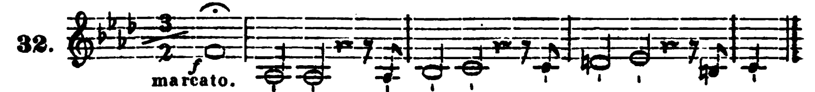
Fälle, wo eine zweite Stimme, oder gar volle Harmonie dazu erklingt, gehören unter die seltenen Ausnahmen.

Gehen wir suchend nach der nächsten Art einfacher Orchestergestaltungen fort, so bieten sich welche, in denen ebenfalls alle dazu verwendeten Stimmen dieselbe Zeichnung ausführen, doch nicht, wie bei den Unisono's, blos in Einklängen und Oktaven, sondern in vollen Harmonien. Die rhythmische Gestaltung bleibt dieselbe, die tonische weicht bei jedem Instrumente in so weit ab, als die ihm zugetheilten Intervalle der Akkorde es nöthig machen.

Hier ist nun schon der besondere Beitrag jedes einzelnen Klanges zu der dem Ausdruckszwecke angemessenen Klangfarbe des ganzen Bildes sorgfältig zu bedenken und abzuwägen.

Nehmen wir als erstes Beispiel die Instrumentirung der folgenden Skizze zum Anfang der Egmont-Ouverture vor.

32.
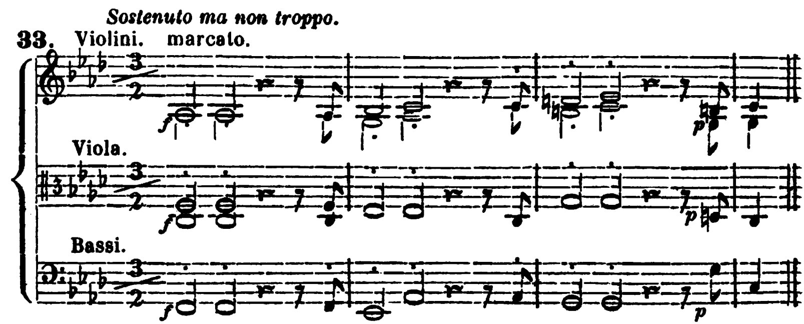


Die Fermate wird von dem ganzen Orchester unisono angeschlagen.

Der darauf folgende Satz soll nach des Meisters Intention das Schicksal der hartbedrückten Niederländer durch die eiserne, strenge spanische Soldateska unter dem blutgierigen Herzog Alba symbolisiren. Man soll gleichsam den ehernen gemessenen Schritt der Patrouillen hören, die durch die öden menschenleeren Strassen ziehen, dann anhalten und düster nach ihren Opfern umherschauen.

So dröhnt der Gedanke in seiner ersten Instrumentirung aus dem Orchester hervor.
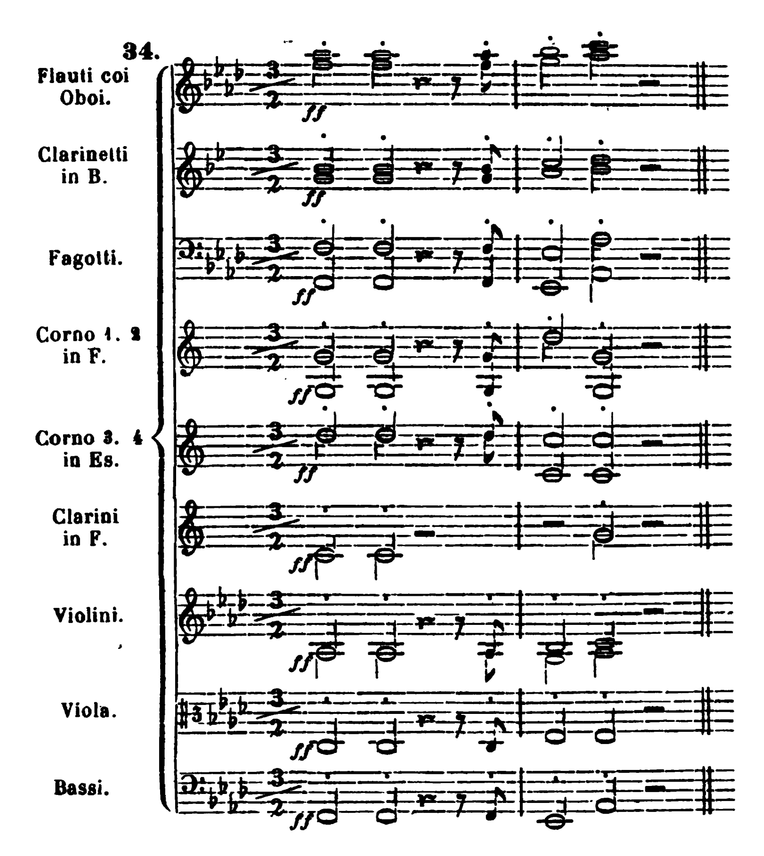
Sostenuto ma non troppo.

33.



Ein Rhythmus in allen Stimmen des Streichquartetts, wie ein fester Tritt aller Marschirenden lässt sich hören. Harte, tiefe und düstere Töne sind für jedes Instrument gewählt, um das beabsichtigte harte, tiefe und düstere Gesammtklangbild darzustellen.

Gewaltiger, erschütternder kehrt das Bild der Schrecklichen wieder, in der Partitur wie in den Strassen Brüssels.



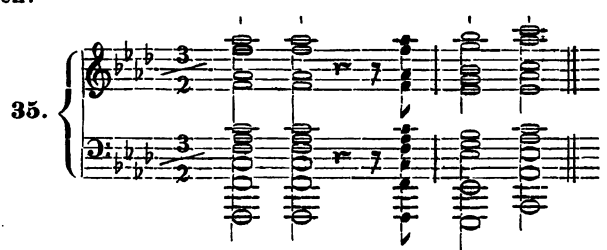
Gewaltiger, aber doch zugleich im höchsten Wohllaut für's Ohr, nach dem Grundprinzip für alle Instrumentation, das ich in der Einleitung angedeutet, und das dem grossen Meister nur in äusserst seltenen Fällen aus den Augen geschwunden ist.

Die Verstärkung des Gesammtklanges entsteht natürlich durch die hinzutretenden Blasinstrumente überhaupt. Vorzüglich dafür wirken die vier Hörner und die Trompeten. Doch sind schon diese mit Absicht zwar in ihren kräftigen aber nicht höchsten Regionen benutzt, denn das Klangbild sollte ein mächtiges, doch kein gellendes und schreiendes werden, die dunkeln Farben des Streichquartetts sollten das Uebergewicht behalten. Darum erhielten die beiden F-Hörner die Dominante in der tieferen Oktave, wo die Harmonie es erlaubt, und springen nur in den Einklang des *G*, wo kein anderer gleich starker natürlicher Ton zu der Es-Harmonie zu haben war. Diese Hörner und die Fagotte schliessen sich der dunkeln Farbe des Streichquartetts zunächst an. Die Es-Hörner haben zu dem ersten Akkord als natürlichen Ton im Einklang nur die Tonika; sie ver-

stärken, aber überwischen nicht die Macht des Streichquartetts, dessen vielfache Besetzung man nicht vergessen darf. Am schärfsten und relativ hellsten klingen die F-Trompeten, die eine Quarte höher klingen als sie geschrieben sind. Aber auch ihre, wenn allein gehört, helleren Klänge werden durch die bisher genannten Instrumente gedämpft. Noch mehr geschieht das durch die dazu gesetzten Flöten und B-Klarinetten. Diese geben jenen wie den anderen dabei betheiligten Instrumenten einen mildernden Ueberzug und verleihen dem ganzen Satze eine relative Weichheit. Die Oboen würden bei weggelassenen Flöten und Klarinetten etwas heller hervorklingen, die weichen Flöten aber und namentlich in derselben Tonhöhe, mildern auch diese Helligkeit etwas und überziehen jene gleichsam mit einem leichten Schleier. Denn jedes weichere Instrument, in Einklang mit einem ähnlichen aber härteren gebracht, raubt diesem etwas von seiner Härte.

Der Schüler wird gut thun, Orchestersätze erst in Klavierart auf zwei Systeme auszuziehen, indem er die verdoppelten Intervalle natürlich weglässt. Er muss aber selbstverständlich, um den wirklichen Tonumfang vor Augen zu haben, die Noten nicht blos hinschreiben, wie sie in der Partitur stehen, sondern wie sie in Natura erklingen, die Kontrabässe also z. B. eine Oktave tiefer notiren.

In dieser Weise ausgezogen würde der Satz (No. 34) wie folgt aussehen.

35. 

Wenn dieses Verfahren einige Zeit fortgesetzt wird, fördert es die Einsicht in das Wesen der verschiedenen Tonorgane und die Ursachen der Orchesterwirkungen ausserordentlich.

Zuerst gewinnt der Schüler einen Ueberblick über den verschiedenen Tonumfang, in welchem die einzelnen Instrumentalbilder möglicherweise erscheinen können, von den engsten und beschränktesten an, bis zum möglichst ausgedehntesten.

Sodann sieht er, in wie mannichfaltigen Lagen (engen und zerstreuten), die Harmonie in dem Orchester gebraucht werden kann.

Durch Vergleich des Auszuges mit der Partitur stellt sich ferner heraus, welche Intervalle am meisten verdoppelt, verdrei-, vervierfacht u. s. w. werden, im Einklang, in einer, zwei, drei und noch mehr Oktaven.

Ebenso bemerkt man, welche Intervalle von den stärksten, schwächeren und schwächsten Instrumenten ausgeführt werden.

Es zeigen sich ferner in manchen Instrumenten, gewöhnlich und vorzugsweise in den Blechinstrumenten, seltsame, den Gesetzen guten Stimmenganges oft widersprechende Sprünge.

Wie viele Verdoppelungen, erscheinen zuweilen auch Auslassungen der Intervalle und damit unvollständige Akkorde.

Man bemerkt bald enge bald weite Lagen, längere Zeit die eine oder andere fortgeführt, ein andermal beide oft und schnell mit einander abwechselnd.

Alle diese Erscheinungen sind in den Partituren guter Meister nicht ohne Absicht und Ursache gerade so und nicht anders behandelt, und indem man nun das für das Klavier ausgezogene Bild wieder mit dem in der Partitur vergleicht, und bei jedem der eben angegebenen Merkmale, wo sie sich zeigen, nach den Ursachen fragt, welche den Meister dazu bewogen haben, erschliessen sich dem Studirenden die Geheimnisse der orchestralen Effekte mehr und mehr.

So ist es z. B. in Hinsicht auf Ausdruck und Klangwirkung nicht einerlei, welchen Instrumenten man die höchsten, oder mittleren, oder tiefsten Töne überträgt; man kann aus derselben Harmoniemasse, wie sie sich in vorstehendem Klavierauszuge des Egmontbildes (No. 35) zeigt, durch andere Vertheilung der Intervalle an andere Tonwerkzeuge sehr mannichfaltige und von einander verschiedene Orchestereffekte hervorbringen.

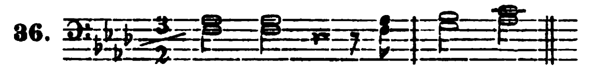
Eine andere Hauptfarbe würde schon entstehen, wenn man die ersten und zweiten Violinen in Einklängen mit den Flöten und Oboen setzte, und, um dieselben Intervalle des Klavierauszuges doch beizubehalten, den Violen ausser der in der Beethoven'schen Gestaltung ihnen zugetheilten Dominante noch die Töne der Violinen mit übertrüge. Die von den Flöten und Oboen vorgetragenen, nicht sehr bedeutend vortretenden höchsten Töne dieser Gestaltung, würden nun von allen Violinen angegeben, die hervorstechendste Klangfarbe ausmachen, das Ganze würde heller klingen, und das dunkle Kolorit des Bildes zurücktreten.

Und so wären eine Menge weiterer Veränderungen anzugeben, durch welche dieselbe Tonmasse bei demselben Tonumfang und derselben Intervallenlage jedesmal einen anderen Ausdruck und eine andere Klangwirkung erhalten müsste.

In Bezug auf das Mehr oder Weniger der Intervalle wird man in dem obigen Bilde, wie es Beethoven in Partitur gesetzt (No. 34), im ersten Takte den Grundton am meisten verdoppelt finden. Er ist den Bässen, Trompeten, Es-Hörnern, Fagotten, der zweiten Klarinette, zweiten Oboe und zweiten Flöte zugetheilt. Die Terz liegt nur

in den Violinen, der ersten Klarinette, ersten Oboe und ersten Flöte. Noch geringer ist die Quinte bedacht, sie wird nur von den Violen und F-Hörnern, welche Instrumente noch dazu die an Klangausgabe schwächeren sind, vertreten.

Diese Vertheilung hat hier ihren guten Grund. Die Terzenmelodie

36. 

sollte dem Hörer vorzüglich in's Ohr fallen; da konnte die Quinte zurücktreten, ja nöthigenfalls im ersten Takte ganz wegbleiben. Grundton und Terz aber sollten so schroff und scharf wie möglich auftreten. Obgleich nun für das Auge der Grundton am öftersten in der Partitur steht und eine grosse Ueberwucht über die Terz der Oberstimme zu haben scheint, so scheint es doch nur so; das Verhältniss stellt sich für das Ohr anders heraus, da alle Violinen, die ersten wie die zweiten, das *As* angeben, dieses also bei einem nur irgend verhältnissmässig besetzten Orchester wenigstens zwölfstimmig und die drei oberen Blasinstrumente dazu gerechnet, fünfzehnstimmig ertönt.

Auch auf die Frage, warum die Quinte oben zwischen den Flöten, Oboen und Klarinetten nicht eingeschoben und dadurch vollständig enge Harmonie hervorgebracht werde, giebt der Zweck, dass die Terzenmelodie ungehindert hervorklingen sollte, Antwort. Hätten etwa die Oboen diese ausfüllende Quinte bekommen, so wären erstens die schwachen und sanften Flöten allein zu wenig gehört worden, und zweitens hätten die Oboen die Terzen der Klarinetten ziemlich zugedeckt, so dass diese wohl noch harmonisch aber nicht mehr melodisch mitgewirkt haben würden.
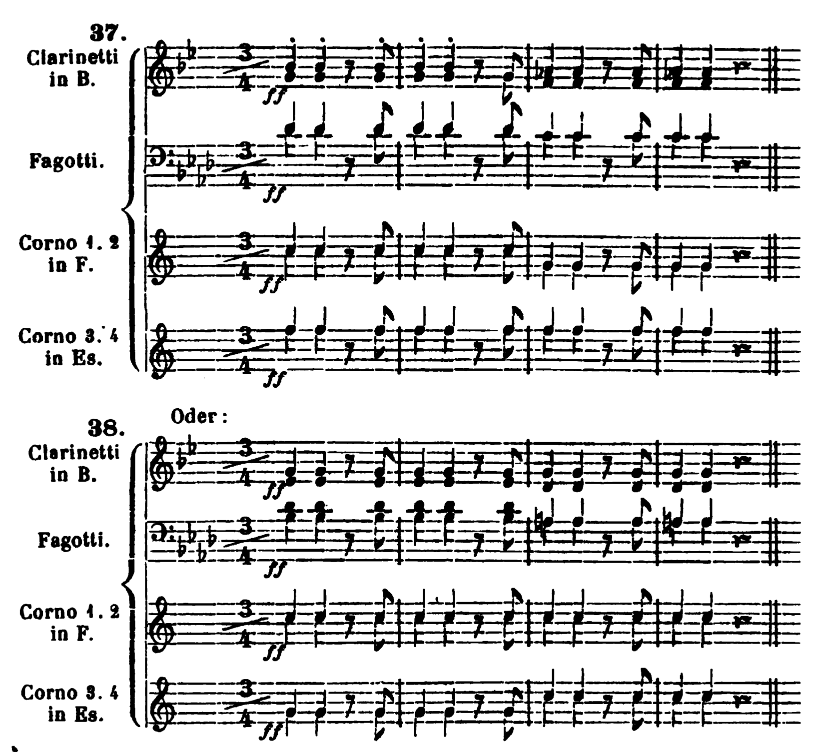
Die Gründe, warum Beethoven den F- und Es-Hörnern so unmelodische Sprünge und den Trompeten theilweise Pausen gegeben hat, liegen in der straffen Kraft, welche das Wesen dieses Gedankens ausmacht. Sie ist nur durch die Naturtöne jener Instrumente zu gewinnen. Denn die gestopften Töne fallen gegen die natürlichen schattenhaft ab und sind namentlich in kurzen Stössen von den Bläsern nicht so scharf und rauh zu produziren, als der Sinn der in Rede stehenden Phrase verlangt. Auch bemerkt der Hörer in vollen Orchestersätzen den unregelmässigen Stimmengang einiger Instrumente nicht, besonders, wenn diese Instrumente von vielen anderen darüber und darunter regelmässig geführten Stimmen umtönt werden, wie es in vorstehendem Satze der Fall ist *.
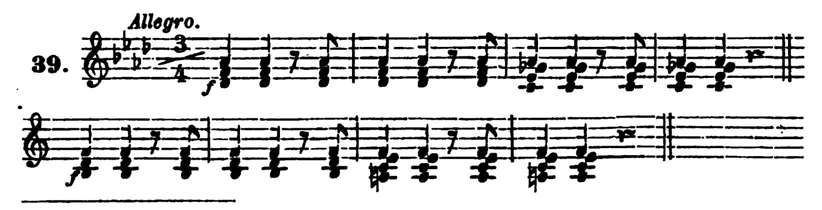
---

* In neuester Zeit bedient man sich der gestopften Töne öfter und unbedenklicher. Für starke Effekte wird damit nichts gewonnen. Wie aber gestopfte

In Stellen dagegen, wo die Trompeten und Pauken nicht durch viele andere Instrumente bedeckt sind, und folglich scharf hörbar hervortreten, kann die Freiheit des unregelmässigen Stimmenganges und des Abbrechens der Töne, wo die Modulation dazu nöthigt, sehr unangenehm in's Ohr fallen. Wir kommen in der Folge an Beispiele solchen ungeeigneten Gebrauchs genannter Instrumente und werden dann zeigen, wie ihn der sorgsame Komponist vermeiden kann.

Gehen wir zu zwei anderen Bildern aus derselben Ouvërture.



Beide Sätze erscheinen in engster Lage und von geringstem Tonumfang. Wir ziehen sie zunächst für das Klavier aus.



Töne für sanfte Stellen sehr passende Ausdrucksmittel werden können, ist später durch geeignete Beispiele zu zeigen.

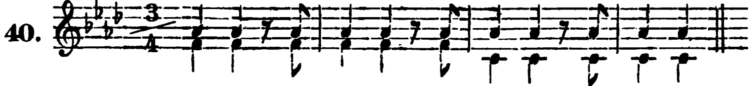
Sie sind im Orchester nur von Klarinetten, Fagotten, zwei Es- und zwei F-Hörnern ausgeführt. Dass der Gedanke eine thematische Verwandtschaft mit dem Anfang des Adagio hat, wird man trotz der mannichfachen Veränderungen desselben durch verkleinerte Taktart, schnelleres Tempo, andere Melodie und rhythmische Veränderung im letzten Takte wohl bemerken.

Den Orchesterklang beider Gestaltungen kann man sich durch die Ausführung des Auszugs (Beisp. No. 39) auf einem klangvollen Pianoforte ziemlich deutlich versinnlichen.

Bei der Instrumentirung solcher Zeichnungen durch wenige und zum Theil in ihren Tönen beschränkte Orchesterorgane entstehen oft Schwierigkeiten eigener Art für die Berechnung des beabsichtigten Effekts. Es soll hier ein starker, voller, aber zugleich doch auch weicher und mittel dunkler Gesammtklang herauskommen.

Da die Naturhörner für starke Effekte nur gewisse Intervalle darbieten, so muss der Komponist diese der gegebenen Harmonie anpassend zuerst in die Partitur setzen, damit er die etwa noch fehlenden Intervalle durch die anderen, alle Töne besitzenden Instrumente ergänzen kann.

Zu der ersten Gestaltung (Beisp. 37) lieferten beide Es-Hörner das *As* im Einklang. Dieses wurde zuerst hingeschrieben. Natürliche Töne zu der gegebenen Harmonie boten die F-Hörner, für den ersten Akkord *f*, für den zweiten *c*. Hierdurch entstand folgende noch unvollständige Harmoniegestalt.

40. 
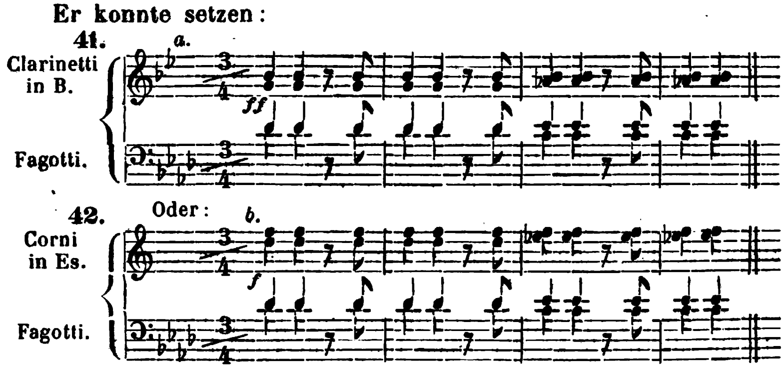
Klarinetten und Fagotte hatten demnach zur Ergänzung der Harmonie zum ersten Akkord den Grundton *Des*, zum zweiten die Quinte und Septime *es* und *ges* zu bringen. Das *des* haben beide Fagotte, das *ges* und *es* die Klarinetten.

Wenn man die Stelle auf dem Pianoforte ausführt, vernimmt das Ohr in allen Tönen durchaus gleiche Klänge und also in der ganzen Harmonie auch die übereinstimmendste Tonfarbe. Dieselbe Tonfarbe wollte Beethoven aus dem Orchester hervortönen lassen. Es galt also die zu diesem Zweck geeignetsten Instrumente auszuwählen. Und dazu boten sich dem vielerfahrenen Meister sogleich die Klarinetten, Fagotte und Hörner an.

Der Satz ist nur drei- und vierstimmig. In der Partitur sind aber zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner und somit a c h t Stimmen verwendet.

Warum hat Beethoven das gethan? Das Bild hätte sich in mehreren Weisen einfacher, mit weniger, zunächst mit nur vier Stimmen, wie auf dem Klaviere, herstellen lassen.

Er konnte setzen:



Allein bei Berechnung der Klangeffekte für ein volles Orchester darf man den Raum nicht vergessen, in welchem sie ertönen sollen. Anders wirken Klänge in einem grossen Saale, als in einem mässigen Zimmer. Was wir auf dem Klavier spielen, fällt uns genügend voll in's Ohr; es klingt mager, wenn wir es aus einer gewissen Ferne vernehmen; dazu kommen noch andere Umstände in Betracht, die erst später auseinandergesetzt werden können. Eine darauf bezügliche Bemerkung ist aber schon hier an ihrem Platze.

Sollte nämlich das kleine Bild piano erklingen, so würde die Instrumentation in Beisp. 41 genügen, denn die Schallkraft der Klarinetten und Fagotte verliert im piano eine gewisse relative Fülle nicht, und beide Instrumente schmelzen in der dort benutzten Lage auch wohltönend zusammen. Allein der Gedanke soll fortissimo erschallen — an die barschen und wilden Spanier erinnern — und dazu reichen die äussersten Anstrengungen der genannten Instrumente nicht aus.

Schon etwas kräftiger vermählen sich die Es-Hörner mit den Fagotten (No. 42), die Idee des Komponisten auszudrücken, wenn der Satz in einem kleinen Raum erklänge. Hörte man ihn aber im Konzertsaale ausführen, so würde er ebenfalls zu schwach erscheinen.

Um also eine dem relativen Ausdruckszweck dieser Stelle stärkere, dickere und dunkle Farbe zu erhalten, nahm Beethoven alle in ihren Klängen ähnlichen Instrumente, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Es- und zwei F-Hörner zusammen. Indem nun diese in Einklängen verdoppelten und verdreifachten Töne in dem engen Umfang einer Quinte (in den beiden ersten Takten) und einer Sexte (in den beiden anderen) vereint, an Klangstärke ausgeben was ihnen möglich, erfüllen sie die oben angegebene Absicht des Meisters — vollkommen? Der Wahrheit des Ausdrucks nach, ja, in Bezug auf ihre Klangerscheinung für das feine Ohr, wenn es recht aufmerksam hinhorcht, nicht ganz.

Mir scheint es nämlich, als wenn die Verdoppelung der Intervalle nicht genug abgewogen und dadurch die Fülle und die Ebenmässigkeit der Klänge etwas beeinträchtigt worden wäre.
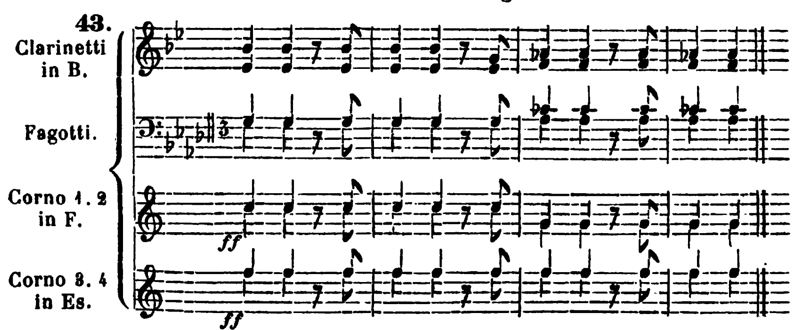
In den ersten Takten ist das *As*, welches die Oberstimme bildet, den beiden Es-Hörnern und der ersten Klarinette zugetheilt, in den beiden anderen Takten ergreift letztere ein anderes Intervall, wodurch das *As* eine Stimme verliert, und in Folge davon etwas schwächer in's Ohr fällt.

Ferner tritt das *F* als Terz des ersten Akkordes ebenfalls dreifach vertreten hervor, zweimal nämlich in den F-Hörnern, einmal in der Klarinette; das *Des* hingegen haben nur die beiden Fagotte anzugeben. Es kommt daher bei einer solchen Vertheilung zu kurz, und wird ziemlich kraftlos und schattenhaft. Diess lässt sich wohl einigermaassen als ein Missverhältniss von dem Ohr empfinden. Oberstimme als Quinte kräftig, Bassstimme als Tonika schwach, Mittelstimme, als Terz, überkräftig hervortönend, weil die Tonika der F-Hörner in der hier gebrauchten Lage sehr stark produzirt werden kann, und bei der Fortissimo-Bezeichnung auch produzirt wird.

Ungleichmässiger noch sind die Stärkegrade der Intervalle in den beiden letzten Takten vertheilt. Da wird der Basston des Quintsextaccordes, *c*, von beiden Fagotten und beiden F-Hörnern, also vierfach angegeben, das *As* von den Es-Hörnern dagegen nur zweifach, und das *Es* und *Ges* gar jedes nur einfach, jenes von der ersten, dieses von der zweiten Klarinette. Und die B-Klarinetten sind im Verhältniss zu den anderen in diesem Satze verwendeten Instrumenten noch dazu die an Klang schwächeren und dumpferen Organe. Darum fällt auch hier das *C* relativ unverhältnissmässig stark in's Ohr, während die beiden Intervalle der Klarinetten kaum zu vernehmen sind. Und so entsteht ein Akkordklang von empfindbarer Ungleichheit, indem Oberstimme und Bass vollkräftig, die beiden Mitteltöne dagegen schwach und mager ertönen.

Eine grössere Gleichheit beider Akkordklänge hätte sich aber auf mehr als eine Weise leicht bewirken lassen, ohne dem Beethovenschen Ausdruckszwecke den geringsten Abbruch zu thun und natürlich mit denselben Instrumenten.

Ich will nur einen Versuch der Art wagen.



Hier ist der Grundton in den beiden ersten Takten dreimal (durch zwei Fagotte und die zweite Klarinette), die Quinte ebenfalls dreimal (durch zwei Es-Hörner und die erste Klarinette), die Terz zweimal (durch beide F-Hörner) vertreten. Und noch gleichmässiger ist der zweite Akkord bedacht, wo jeder Ton von zwei Instrumenten angegeben wird.

Die Wiederholung dieses Gedankens in Beisp. 38 bedarf nach den vorausgegangenen Bemerkungen keiner besonderen Analyse.
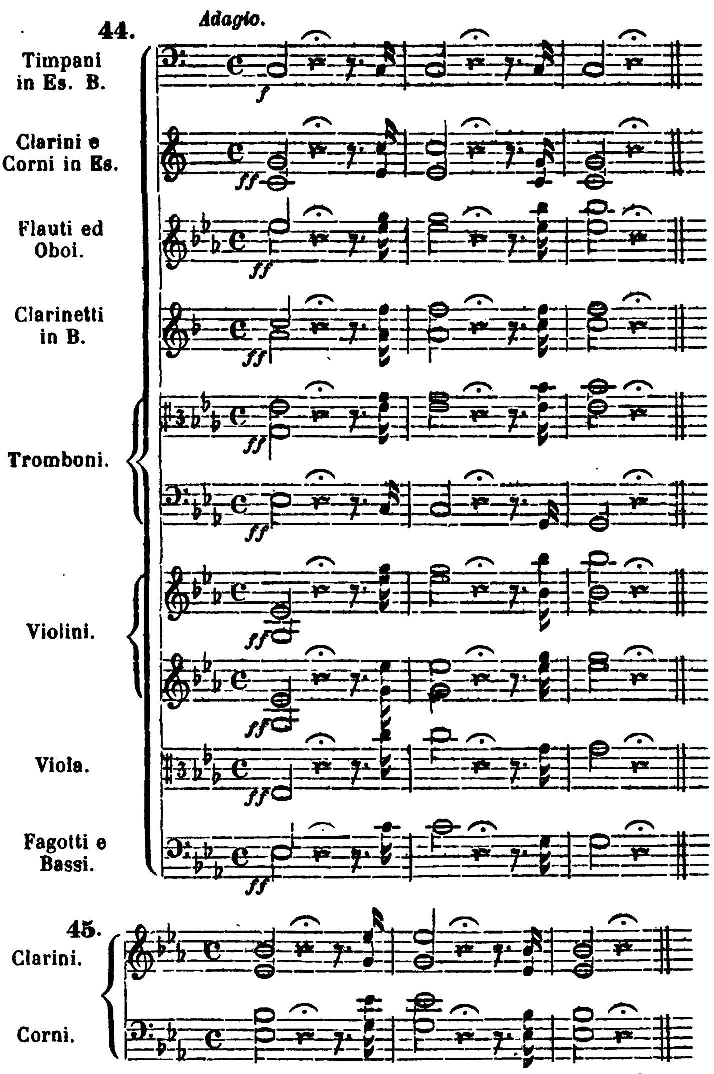
Ich würde diese etwas subtilen Bemerkungen übergehen können, da die Mängel, die sie andeuteten, eigentlich von geringem Einfluss auf die Wirkung des Beethovenschen Satzes sind. Allein, wenn hier und bei mancher anderen Gelegenheit die durch eine kleine Aenderung in der Instrumentirung zu gewinnende Verbesserung von wenigem Belang, ja fast unmerklich ist, so giebt es dagegen weit mehr Fälle, wo eine scheinbar unbedeutende Instrumentalstimme weggelassen oder zugesetzt, der Klangerscheinung eine wesentlich andere, bessere oder schlechtere Wirkung verleihen kann. Aus diesem Grunde muss man dem Schüler rathen, das Ohr bei Zeiten nach Möglichkeit für's Auffassen der feinsten Klangunterschiede zu schärfen, das Auge baldigst daran zu gewöhnen in den Partituren nicht das kleinste Merkmal ohne Frage nach dessen Absicht und Wirkung entschlüpfen zu lassen, denn nur durch solche subtilste Studienweise wird die Fähigkeit gut zu instrumentiren erlangt. In dem leichtfertigen Ueberhinhören der Instrumentalwerke bei den Aufführungen und in dem leichtfertigen Ueberhinblicken bei der Betrachtung der Partituren liegen die Ursachen so vieler gewöhnlich oder gar schlecht und verfehlt instrumentirter Werke.

Es trete nun ein Beispiel auf, das gewiss in den Ohren aller Musikschüler in hellster Erinnerung lebt und von dem wir für die Art von einfachen Zusammenklängen, mit welcher wir uns in diesem Kapitel beschäftigen, die besten Instrumentationsmaximen abstrahiren können. Es sind die ersten drei Akkorde des Adagio aus der Zauberflöten-Ouverture.

Siehe nächste Seite, No. 44.

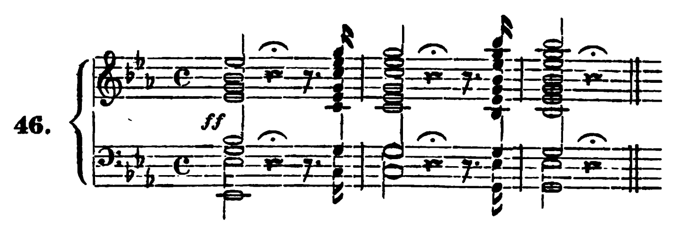
Da ich, wie überall wo es thunlich, so auch hier, um den Raum zu sparen die Partitur möglichst in's Enge gezogen, so ist es vorerst nöthig zu erinnern, dass die Noten des zweiten Liniensystems, von oben nach unten gezählt, auf den Trompeten eine Oktave höher als auf den Hörnern, und folglich beide nach den beiden Klavierschlüsseln berechnet folgender Weise erklingen:

Siehe nächste Seite No. 45.



Ferner werde nicht übersehen, dass die Fagotte auf der untersten Linie nicht mit dem Kontrabass gehen, welcher eine Oktave tiefer klingt als er geschrieben wird, sondern beide als im Einklang mit dem Cello ertönend gedacht und in der Vorstellung gehört werden müssen. Die halben Taktnoten der Pauke sind natürlich mit einem Schlage nicht darzustellen und werden ihre Dauer über gewirbelt.

Tonumfang und Intervallenlage erscheinen auf dem Klavier vorgestellt in dieser Weise:

46. 

Zuerst ist zu bemerken, dass die Wirkung dieses Satzes hauptsächlich auf der Fülle, Kraft und dem Wohllaut des Zusammenklanges beruht; denn die Melodie an sich will nicht viel bedeuten, und die Akkordfolge ist auch nichts Ausserordentliches.

Hinsichtlich des ersten Punktes also haben wir die Stelle auf's Sorgfältigste zu untersuchen, um die Mittel kennen zu lernen, vermöge welcher der unsterbliche Meister alle drei Akkorde in so reine, heilige, erhabene, mächtige und zugleich entzückend wohllautende Orchesterklänge gebracht hat.

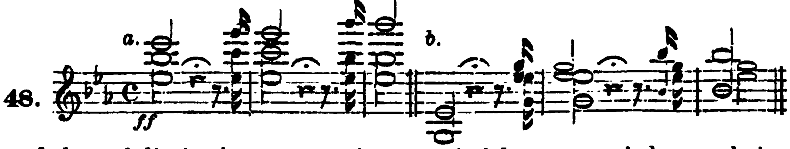
Ich will zur schnellsten Veranschaulichung seiner wunderbaren Instrumentirungskunst einen negativen Weg wählen. Die melodische Zeichnung eines Satzes lässt sich bekanntlich auf unendlich verschiedene Weise durch das Orchester koloriren. So mag denn eine andere Instrumentation der Mozartschen Hauptstimme von meiner Hand vor dem Lernenden erscheinen.

Siehe nächste Seite, No. 47.
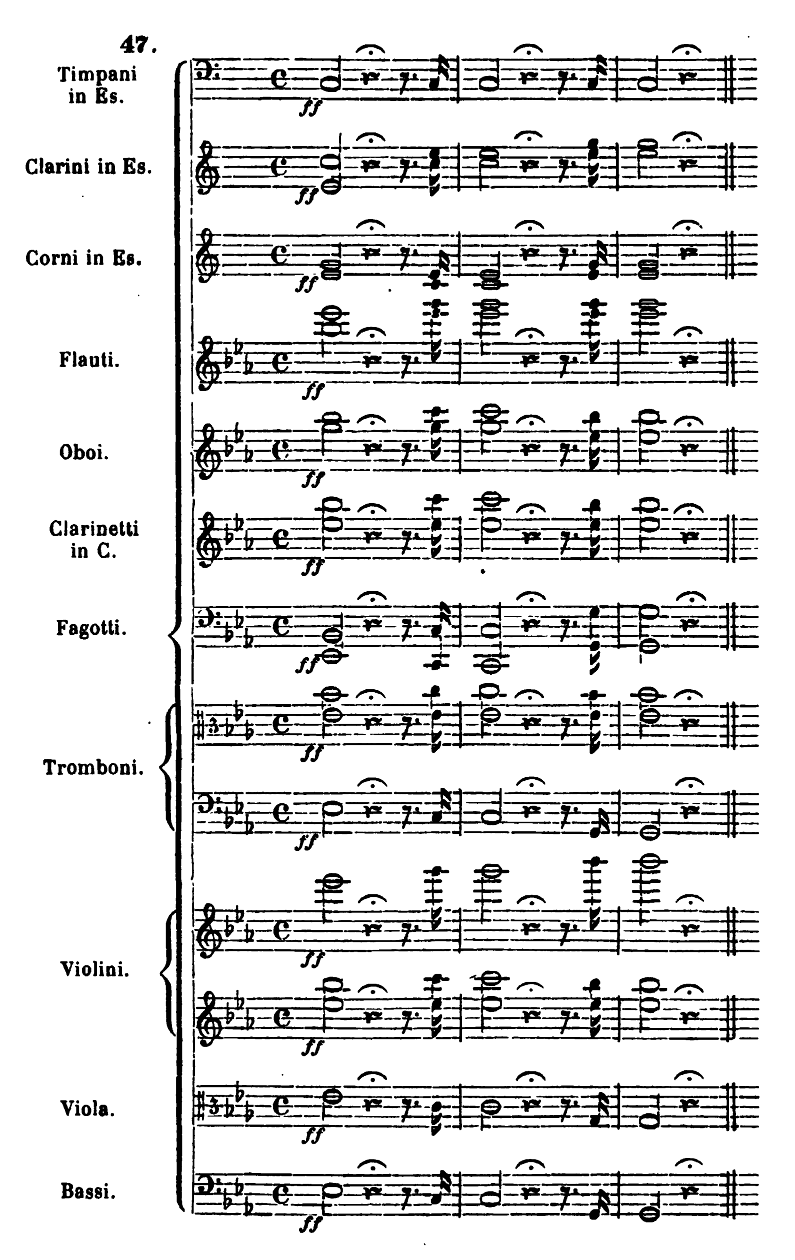
So in Partitur gebracht, ist Mozarts Zauberklang vernichtet; statt dessen würde bei der Aufführung dieser Orchestration ein ziemlich grelles Wesen auftönen.

Da ich nicht voraussetzen darf, dass diejenigen, welche mein Lehrbuch zum Lernen benutzen wollen, so zusammengesetzte Orchesterbilder, wie No. 44 und 47, schon in ihren vollständigen Zusammenklängen sich deutlich vorzustellen und innerlich zu hören vermögen, so rathe ich, zunächst vergleichende Versinnlichungsversuche zwischen kleineren Stimmenpartien aus meiner und der Mozartschen Instrumentation erst auf dem Klaviere, dann in Gedanken auf den bezüglichen Instrumenten selbst anzustellen.
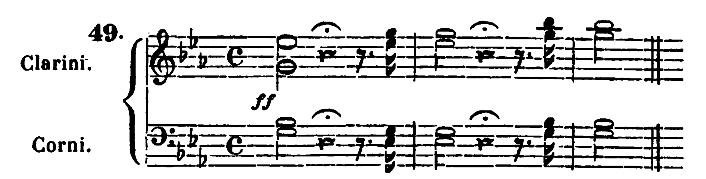
Man schlage also etwa zuerst die beiden Violinen in meiner Partitur zusammen an wie bei *a* —

48. 

und darauf die in der Mozartschen wie bei *b*, — so wird man bei *a* einen leeren, dünnen, pfeifenden, bei *b* einen volleren, dickeren und weicheren Klang vernehmen.



Vergleicht man ferner etwa den Gebrauch der Trompeten und Hörner in Beispiel No. 47



mit der Art, wie Mozart beide Instrumentenpaare gesetzt hat, (siehe Beisp. 45), so muss wenigstens das grelle Herausschreien der Trompeten in meiner Notirung sogleich in die Augen fallen.

Und so sind noch viele andere Zusammenstellungen einzelner Instrumentalpartien aus meiner Orchestrirung herauszunehmen, die, isolirt gehört, mehr oder weniger leer, oder hohl, oder dünn, oder kreischend klingen würden.

Die letztere Wirkung besonders könnte nicht ausbleiben, wenn man die Flöten und Klarinetten fortissimo allein blasen liesse. Ich habe letztere mit Bedacht in *C* genommen, weil diese im Verhältniss zu den anderen beiden, den A– und namentlich den B–Klarinetten, die härteste und rauheste ist.
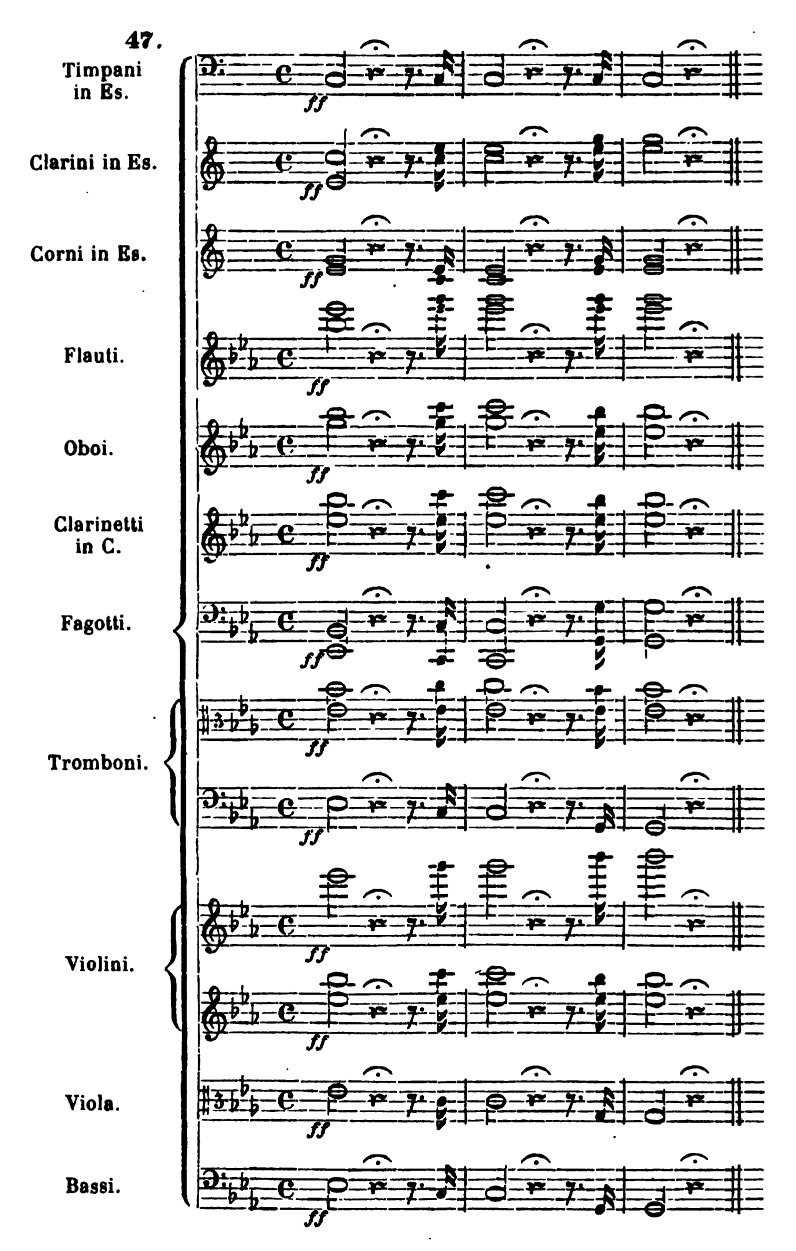
Wird mein Beispiel vom ganzen Orchester ausgeführt, so verschwinden wohl die auffallenden Härten oder Hohlheiten u. s. w., welche man bei der Angabe einzelner Partien daraus zu hören bekommt, weil bei so vielen zugleich und noch dazu *ff* erschallenden Organen die einzelnen Stimmen als Individuen nicht mehr deutlich vernommen werden können, sondern alle zusammenfliessend nur noch einen Totalklang vernehmen lassen.

Aber eben dieser Totalklang ist doch auch wieder das Resultat der Mischung und Verbindung der einzelnen Organe, und obgleich ihre Vereinigung bei gleicher Stimmenzahl ziemlich die gleiche Klangmasse erzeugt, so sind dagegen durch ihre verschiedenen Mischungs– und Verbindungsarten auch die verschiedensten Totalklangfarben oder Klangcharaktere hervorzurufen.
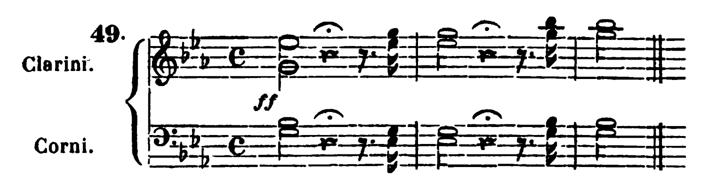
Und diese Erfahrung wollte ich dem Lernenden durch eine andere Instrumentation des Mozartschen Satzes anschaulich machen und zur nie aus den Augen zu verlierenden Berücksichtigung für alle künftigen Fälle ohne alle Ausnahme empfehlen und einprägen.

Jede bestimmte Anzahl von Instrumenten bringt, gleichviel auf welche Weise gemischt, die ihren bezüglichen Organen überhaupt mögliche Schallmasse im Ganzen hervor, aber ob hell oder düster, weich oder hart, sanft oder mild u. s. w., das hängt gar sehr von der verschiedenen Mischung derselben Instrumente ab.

Ich habe oben den Totalklang der Mozartschen drei Akkorde als einen reinen, heiligen, erhabenen, mächtigen und höchst wohllautenden charakterisirt, das Resultat meiner Orchestration desselben Gedankens als ein grelles bezeichnet.



Vergleicht man ferner etwa den Gebrauch der Trompeten und Hörner in Beispiel No. 47



mit der Art, wie Mozart beide Instrumentenpaare gesetzt hat, (siehe Beisp. 45), so muss wenigstens das grelle Herausschreien der Trompeten in meiner Notirung sogleich in die Augen fallen.

Und so sind noch viele andere Zusammenstellungen einzelner Instrumentalpartien aus meiner Orchestrirung herauszunehmen, die, isolirt gehört, mehr oder weniger leer, oder hohl, oder dünn, oder kreischend klingen würden.

Die letztere Wirkung besonders könnte nicht ausbleiben, wenn man die Flöten und Klarinetten fortissimo allein blasen liesse. Ich habe letztere mit Bedacht in *C* genommen, weil diese im Verhältniss zu den anderen beiden, den A- und namentlich den B-Klarinetten, die härteste und rauheste ist.

Wird mein Beispiel vom ganzen Orchester ausgeführt, so verschwinden wohl die auffallenden Härten oder Hohlheiten u. s. w., welche man bei der Angabe einzelner Partien daraus zu hören bekommt, weil bei so vielen zugleich und noch dazu *ff* erschallenden Organen die einzelnen Stimmen als Individuen nicht mehr deutlich vernommen werden können, sondern alle zusammenfliessend nur noch einen Totalklang vernehmen lassen.

Aber eben dieser Totalklang ist doch auch wieder das Resultat der Mischung und Verbindung der einzelnen Organe, und obgleich ihre Vereinigung bei gleicher Stimmenzahl ziemlich die gleiche Klangmasse erzeugt, so sind dagegen durch ihre verschiedenen Mischungs- und Verbindungsarten auch die verschiedensten Totalklangfarben oder Klangcharaktere hervorzurufen.

Und diese Erfahrung wollte ich dem Lernenden durch eine andere Instrumentation des Mozartschen Satzes anschaulich machen und zur nie aus den Augen zu verlierenden Berücksichtigung für alle künftigen Fälle ohne alle Ausnahme empfehlen und einprägen.

Jede bestimmte Anzahl von Instrumenten bringt, gleichviel auf welche Weise gemischt, die ihren bezüglichen Organen überhaupt mögliche Schallmasse im Ganzen hervor, aber ob hell oder düster, weich oder hart, sanft oder mild u. s. w., das hängt gar sehr von der verschiedenen Mischung derselben Instrumente ab.

Ich habe oben den Totalklang der Mozartschen drei Akkorde als einen reinen, heiligen, erhabenen, mächtigen und höchst wohllautenden charakterisirt, das Resultat meiner Orchestration desselben Gedankens als ein grelles bezeichnet.

wie Mozart, die grosse Trommel, Becken und Triangel und aus demselben Grunde, um einen lokalen Totalton zu erzielen.

Das, wiederhole ich, ist der Unterschied der älteren grossen Meister und der neueren kleinen. Bei jenen sind die Gewalteffekte das Seltene und darum mächtig Wirkende; bei diesen sind sie das bei Weitem Ueberwiegende, und darum Gewöhnliche. Wo nur ein leises Lüftchen der Leidenschaft in dem Texte des Dichters weht, da lassen unsre Titanen den brausenden Sturm los; ist es zu verwundern, dass, wenn sie einmal eine wirkliche grosse Leidenschaft vor sich haben, ihr Schreien, Wüthen und Donnern keine ächte innere Wirkung hervorbringen kann? der Mensch gewöhnt sich an alles. Man gewöhne ihn also nicht an das, was ihm ungewohnt bleiben soll.

Dieser Missbrauch der Instrumentation hat jetzt so erschrekkende Fortschritte gemacht, dass ich es für nöthig hielt, gleich die nächste Gelegenheit zu ergreifen, um den Schüler darauf aufmerksam zu machen und ihn schon an der Schwelle der Lehre auf's Dringendste davor zu warnen.

Er suche nicht die grellen, schreienden Effekte, er suche den Wohllaut in allem was er schildert. Der wahre Wohllaut verschwindet immer mehr aus den neueren Orchesterwerken. Wer ihn wieder zurückführt, wer ihn zu seinem Hauptziel macht, und die Wahrheit damit zu verbinden versteht, der wird der Kunst ein würdiger Jünger und dem Publikum ein willkommener Künstler sein.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu unseren einfachen Orchestersätzen zurück.

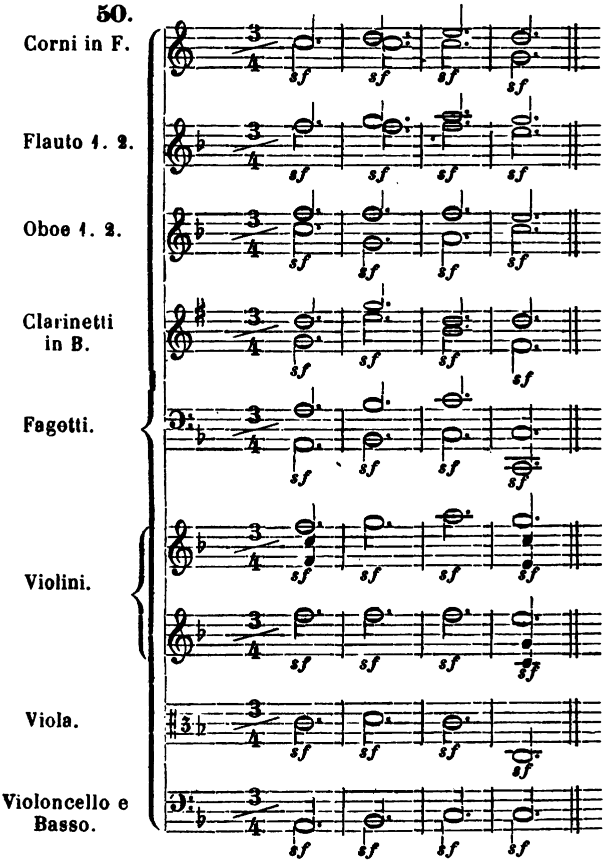
Haydn war auch in der Instrumentation der erste, der die Mannichfaltigkeit der Orchesterklänge ausserordentlich vermehrte und den Wohllaut derselben zu erhöhen strebte. So interessantes Einzelne in dieser Beziehung bei den Meistern vor ihm anzutreffen ist, im Ganzen war ihre Orchestration trocken, farbenarm, monoton. Weit farbenreicher stattete Haydn seine Gedanken aus und weit wohllautender auch verstand er sie ertönen zu lassen. Aber nicht überall gelang es ihm oder ging er konsequent genug darauf aus. Die Trompeten z. B. gebraucht er gern in ihren höheren Lagen, wo ihre Töne oft grell und kreischend werden. Der Klarinetten holde und weichmachende Stimmen in ihren mittleren Regionen hatte er noch nicht erkannt u. s. w. So erscheint in seinen Instrumentalwerken ein Wechsel von sehr wohllautenden, weniger dem Ohr schmeichelnden und zuweilen sogar, obwohl selten genug, von herben und zu scharfen Zusammenklängen.

Mozart, mit seinem ausserordentlich feinen und zarten Ohr fühlte diese Ungleichheit und vermied sie. Sein Orchester, was es auch auszudrücken hat, drückt es immer mit holden Klängen aus. Es schreit niemals, auch im höchsten Effekt, auch in der aufgereg-

testen Leidenschaft nicht, es ist immer eine zauberisch wohllautende Gesammtstimme, die uns entgegentönt.
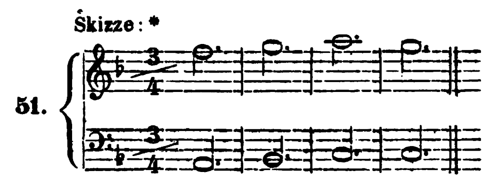
Wer ihm das am besten ablernte, wer die Mittel alle, durch welche Mozart seinen Gedanken diesen Schmelz einhauchte, am klarsten erkannte, und sie ebenfalls zur herrlichsten Wirkung zu verwenden verstand, war Beethoven. Lange Zeit folgte dieser seines Meisters Grundsätzen auf's Treulichste. Die Instrumentation seiner ersten Symphonie, in C, ist der Mozartschen Instrumentationsweise ähnlich wie ein Ei dem andern.

Folgender Orchestersatz der einfachen Art, mit welcher wir uns in diesem Kapitel beschäftigen, der Pastoralsymphonie entnommen
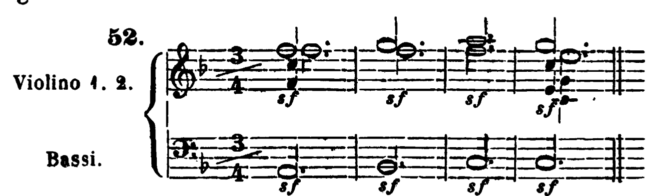


könnte eben so gut aus Mozarts Feder geflossen sein. Dieselbe mittlere Tonlage in Streich- und Blasinstrumenten, wie in den vorher aufgezeigten Anfangsakkorden der Zauberflöten-Ouverture (No. 44). Nur dass hier Trompeten und Pauken fehlen.

Um die Einsicht in die Ursache der Verwendung eines jeden Instrumentes für einen bezüglichen Orchestereffekt von verschiedenen Seiten her zu öffnen, will ich das vorstehende Beispiel aus der angenommenen Skizze dazu so vor den Augen des Schülers entstehen lassen, wie es aus Beethoven's Feder nach und nach in die Partitur geflossen sein würde, falls er das Bild nicht schon vorher in seinem Geiste vollständig ausgearbeitet gehabt, sondern es zuerst etwa nur als dunkle Ahnung empfunden, und es sich erst während des Schreibens hätte deutlich ausbilden müssen.



Es ist einerlei ob Beethoven den ersten Entwurf wirklich so mit Oberstimme und Bass hingeschrieben, oder ob er nur die erstere auf einem Liniensysteme notirt hat, — in seinem Kopfe ist der Satz allerwenigstens gleich bei seiner Geburt in Begleitung der Grundstimme erschienen.

Die nächste, den Satz harmonisch ergänzende und den Klangzweck des Ganzen etwas näher andeutende Stimme wird der zweiten Violine zuzutheilen sein. Es wurde also angefangen auszufüllen wie folgt:



Das ist aber noch ein sehr dürrer, trockener Zwischenklang. Die beiden Violinen liegen weit getrennt vom Bass und dazwischen ist eine grosse Leere, die ausgefüllt werden muss. Es bietet sich dazu gleich noch ein Streichinstrument an: die Viola. Welche Töne ihr zu geben sind, bedarf keiner langen Ueberlegung. Zunächst

---

* Der Schüler wird längere Zeit kaum anders bei seinen Instrumentationsversuchen zu Werke gehen können, als in der Weise, welche ich zu entwickeln im Begriff stehe, denn die Fähigkeit, einen namentlich komplicirten Orchestereffekt in der Einbildungskraft gleich vollständig in Partitur vor sich zu sehen, ist schwer zu erlangen, und kommt nur nach langer Uebung und Erfahrung. Der Weg, den ich hier zeige, ist der sicherste und am schnellsten fördernde, und ich habe Grund zu glauben, dass ihn selbst die geübtesten Meister sehr oft betraten und betreten.

natürlich diejenigen, welche der Harmonie zu ihrer Vervollständigung nöthig sind, — im ersten Takte *c*, im zweiten *d*. Den Akkorden im dritten und vierten Takte fehlen keine Intervalle; da wird man also die Viola zur Verdoppelung des Basses benutzen. *C*, *d*, *c*, *c* sind demnach die Töne, die ihr zufallen.

Aber in welche Oktave sind diese Töne zu setzen?

Man kann schreiben wie bei *a*, oder wie bei *b*.
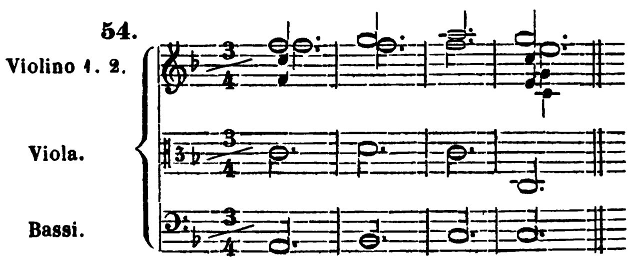
53.



Es würde indessen weder durch die eine noch durch die andere Setzweise für den Voll- und Wohlklang des Bildes etwas Erkleckliches gewonnen sein, wenn es nur von dem Streichquartett ausgeführt werden sollte. Wird die höhere Oktave wie bei *a* gespielt, so schliesst sich die Stimme zwar den Violinen an, aber die weite Entfernung von den Bässen bleibt, und damit auch ziemlich dieselbe Leere, welche ohne den Zutritt der Viola zu empfinden war. Setzt man die Töne eine Oktave tiefer, wie bei *b*, so kommt auch kein viel besseres Resultat heraus. Denn alsdann stehen die Violinen wieder eben so isolirt da, wie in der dreistimmigen Partitur, weil die zu weit nach unten liegende Viola sich nicht mit ihnen verbinden kann. Ob zwar nun letztere in dieser tieferen Lage dem Basse näher gerückt ist, sich mit dessen Klange mehr verschmilzt, und beide in den ersten Takten einen ziemlich vollen Doppelklang in Dezimen, in den beiden letzten Takten einen noch volleren Oktavenklang erzeugen, so bleibt doch zwischen der unteren Doppelpartie der Violen und Bässe und der oberen Doppelpartie der ersten und zweiten Violine der erwähnte weite Klangraum übrig, und die relative Leere und Dürre wird also auch durch den Zutritt der Viola in der tieferen Oktave nicht beseitigt.

Indessen hat Beethoven die letztere Setzweise gewählt:
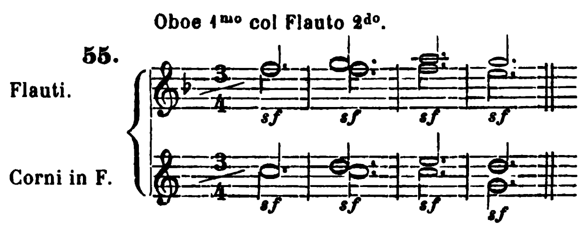
54.



denn die Stelle ist ursprünglich für das volle Orchester bestimmt, und da stehen ihm ja zur Ausfüllung ihres noch leeren Raumes und zur saftigeren Durchkolorirung derselben noch eine gute Anzahl von Blasinstrumenten zu Gebote.
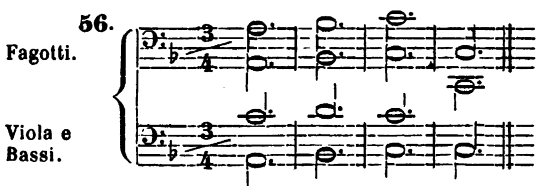
Dreierlei Absichten entstanden nun bei dem Anblick des Gedankens in der vorstehenden Gestalt für die Benutzung der Blasinstrumente, um durch deren Zutritt einen möglichst vollen und zugleich angenehmen Totalklang zu gewinnen.

Zuerst galt es, die dürren und etwas scharfen Töne der ersten und zweiten Violine zugleich weicher und voller zu machen. Das Erstere bewirkte Beethoven durch die hinzutretenden Flöten in derselben Tonhöhe, das Letztere durch die kräftigeren und dickeren Töne der Hörner in der tieferen Oktave.
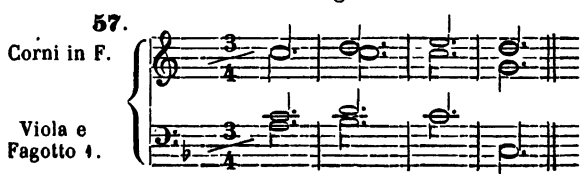


Die zweite Violine verstärkte er ferner noch durch die erste Oboe, wobei die Rücksicht auf den letzten Takt mitwirkt, wo das zweite Horn die zweite Violine verlässt und in den Grundton springt. Damit die Terz nicht zu kurz komme, wird sie von der helleren ersten Oboe in Gesellschaft der zweiten Flöte mitgebracht.

Die zweite Absicht richtete sich darauf, den Bässen und Violen vollere und weichere Farben beizugesellen. Dies erreichte der Meister durch die diesen beiden Instrumenten in der Klangfarbe am nächsten verwandten Töne der Fagotte, welche er den Bässen in Oktaven beigab.



Hierdurch entstand nun zugleich ein Anschluss mit den Hörnern, und diese erhielten eine doppelte Klangbedeutung. Einmal nämlich machen diese die Violinen voller und sodann bringen sie zugleich mit der Viola und dem ersten Fagott eine vollständige und enge Harmonie in der mittleren Tonlage.



Nur der letzte Takt bleibt noch etwas leerer als die anderen. Aber es sind auch noch die zweite Oboe und die beiden Klarinetten zu weiterer Ausfüllung der Harmonie zu benutzen.

In dem ersten Takte ist das *c* noch am schwächsten vertreten. Dies erhalten die zweite Oboe und die erste Klarinette. Im letzten Takte fehlt in der mittleren Region das *e*; es ist darum der zweiten Klarinette übertragen. Im zweiten Takte ist noch ein *g* in der mittleren Lage, als untere Oktave zu der Oberstimme wünschenswerth. Die zweite Oboe bringt es. Diese und die beiden Klarinetten weichen desshalb auch von dem ganz regelmässigen Stimmengange aller übrigen Instrumente ab, und springen hin, wo ihre Töne etwa noch eine kleine Lücke ausfüllen oder verstärken können.

Nach diesen Bemerkungen blicke der Schüler nun wieder zurück auf die vollständige Instrumentation des Satzes in Beisp. No. 50, und er wird durch meine Analyse einen allenfallsigen Begriff von der Art gewonnen haben, wie man solche einfache Orchesterbilder, bei welchen es sich noch weniger um eine bedeutende Melodie als vielmehr um eine volle Harmonie und einen wohlthuenden Totalklang handelt, in steter Hinsicht auf diesen nach und nach Stimme zu Stimme gesetzt und zu einander berechnet in Partitur bringt.

Wie im ersten Kapitel nach den Unisono's in ihren strengsten Formen, welche in freieren Behandlungsweisen aufgezeigt wurden, so wollen wir nun auch von den in diesem zweiten Kapitel abgehandelten einfachen Orchestersätzen einige freiere Gestaltungen betrachten.

Siehe nächste Seite, No. 58.

Ich werde von nun an die Skizzen zu den zu analysirenden Beispielen nicht mehr in dem vollen Tonumfange, den sie im Orchester haben, für das Klavier ausgezogen vorstellen, sondern jedes Bild nur in seinem einfachsten Entwurfe der wesentlichen Stimmen vor die Augen bringen. Dadurch wird des Schülers Einbildungskraft nach und nach ausserordentlich mit den Mitteln bereichert, welche ein vollständiges Orchester für die unerschöpflich mannichfaltige Instrumentirung der Gedanken bietet, besonders, wenn wir im Fortgang unserer Lehre an den Punkt gelangen werden, an welchem die verschiedene Kolorirung einer und derselben Skizze zu zeigen ist.

Skizze zu No. 58.
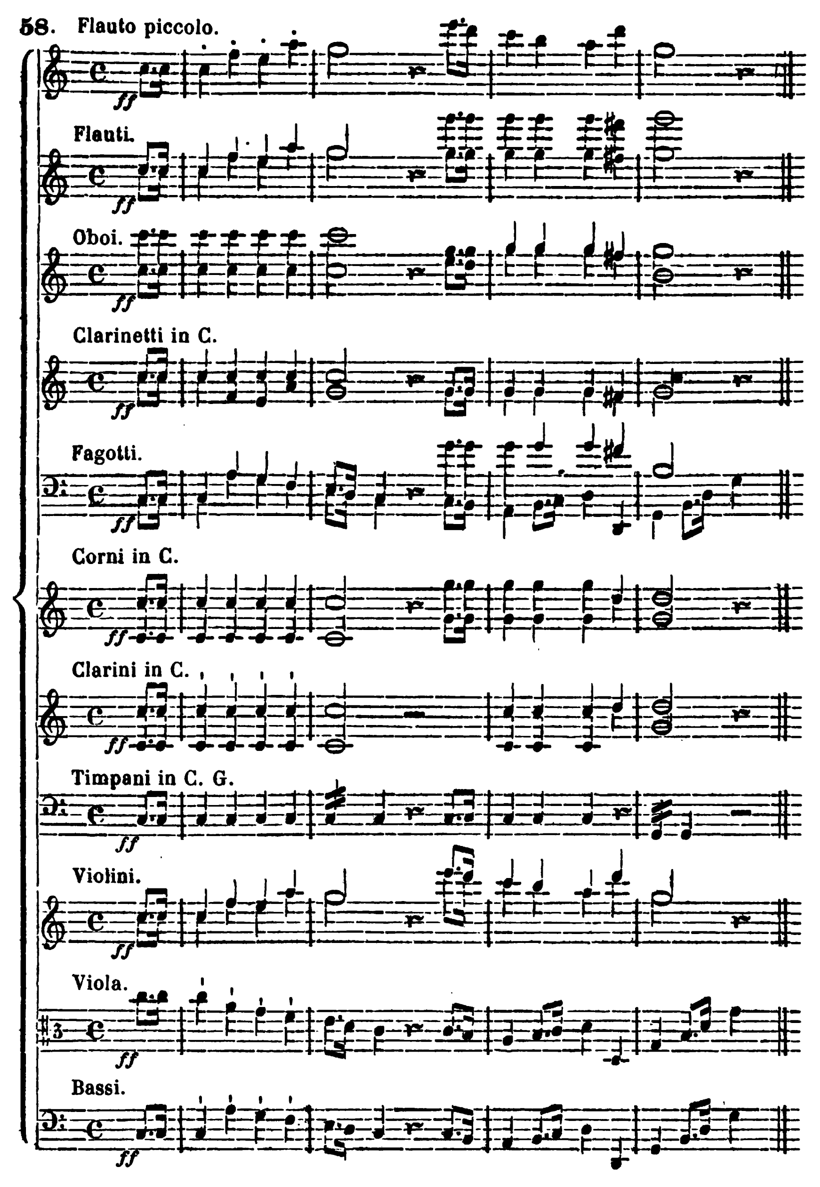
59.



Beethoven.

Marsch aus der Musik zu Egmont.

58.



Zuerst ist an dem Satze No. 58 zu bemerken, dass nicht alle Stimmen mehr streng den einen Rhythmus festhalten. Der Bass weicht im zweiten und vierten Takte etwas von dem Gange der

Ober- und Mittelstimmen ab. Im Ganzen macht die Stelle jedoch den Eindruck eines einigen Orchesters und kann unbedenklich unter die gegenwärtige Kategorie aufgenommen werden.

Der Satz ist in den beiden ersten Takten nur dreistimmig, in den beiden anderen vierstimmig.

Das Orchester aber, welches Beethoven zu diesem Marsch verwendet, ist, wie man in Beispiel No. 58 sieht, achtzehnstimmig, wobei die Violinen, Violen und Bässe nur einfach gezählt sind.

Da die Zeichnung einen kräftigen, kecken, kriegerischen Charakter erhalten sollte, wozu die volle Theilnahme aller Instrumente zweckmässig war, so wurden natürlich sehr viele Verdoppelungen der Intervalle nothwendig.

Dazu nun gab der Klangzweck des Ganzen dem Komponisten die Anleitung.

Zuerst war die Melodie zu bedenken. Sie soll frisch über der Masse hintönen. Beethoven übertrug sie sämmtlichen Violinen und den beiden grossen Flöten im Einklang, sodann der Pikkolflöte in der höheren Oktave (dem Klange nach), und der zweiten Klarinette in den beiden ersten Takten in der tieferen Oktave, gegen die Violinen gerechnet.

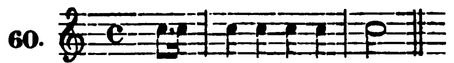
Bemerken wir jedoch gleich hier, um den Schüler vor einem möglichen Missverständniss bei Zeiten zu wahren, dass der Meister in der Instrumentation mit der Ausdrucksidee zu gleicher Zeit auch eine mehr oder weniger deutliche Vorstellung von dem ganzen Klangbilde in sich trägt; dass er den ganzen Vorrath der Organe im Auge behält, welche er für den bezüglichen Gesammteffekt des Satzes verwenden will und eine ungefähre Berechnung anstellt, wie viele und welche Instrumente jede einfache Partie der Skizze gemeinsam ausführen und koloriren sollen.

So dachte Beethoven, als er den oben genannten Instrumenten die Melodie zutheilte, allerdings auch schon mit an die anderen Orchesterstimmen, welche ihm für die Mittel- und Basspartie behufs der Hervorbringung des beabsichtigten Totalklanges zur geeigneten Verwendung übrig bleiben würden.

Je eher es dem Schüler gelingt, sich diese Fähigkeit des Vorstellens der vollen Kolorirung einer vorliegenden Skizze vor dem Niederschreiben in die Partitur zu erwerben, je schneller wird er in der Fertigkeit des Instrumentirens vorrücken.

Kehren wir zur Analyse des Beispiels No. 58 von Beethoven zurück, und bleiben vorerst bei den zwei ersten Takten stehen.

Bei der Uebertragung der Mittelstimme der einfachen Skizze in's volle Orchesterbild waren die nächstgeeigneten Instrumente für die zwei ersten Takte

60. 

leicht gefunden und bestimmt, — Hörner, Trompeten und Pauken boten sich ihrer Natur gemäss von selbst dazu an. Noch schien aber Beethoven damit diese Mittelpartie nicht stark und nicht in allen Oktaven füllend genug bedacht, und er theilte ihr desshalb weiter beide Oboen und die zweite Klarinette zu.

Sieht man nun auf die übriggebliebenen Instrumente in der Partitur, welche die dritte Partie der Skizze, die Unterstimme auszuführen haben, so könnte man versucht werden zu glauben, dass die Fagotte, Violen und Bässe dazu etwas zu schwach wären, gegen die scharfen Oboen, dicken Hörner, hallenden Pauken und gellenden Trompetentöne zu sehr in Schatten ständen. Allein es darf auch hier nicht vergessen werden, dass von letztgenannten Instrumenten jedes nur eine Stimme hat, die Violen aber, Violoncelle und Kontrabässe in mehrfacher Besetzung wirken. Dazu kommt noch, dass die Violen eine Oktave höher als die Violoncelle, diese aber wieder eine Oktave höher als die Kontrabässe klingen, und sonach die Unterstimme in drei kräftigen Oktaven hinschreitet.
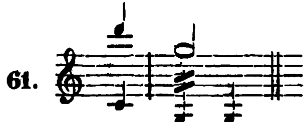
Man könnte fragen, was sollen die beiden grossen Flöten in ihrer schwachen Mittellage, und was soll die zweite Klarinette eine Oktave tiefer wirken. Doch nicht zur Verstärkung der Melodie? Darauf ist zu erwiedern: diese Instrumente tragen zur Verstärkung der Melodie nichts bei, wohl aber zu einer kleinen Versänftigung der letzteren. Der Schüler suche sich die grossen Flöten, beide Klarinetten und Fagotte ohne die Mitwirkung aller anderen Instrumente erklingend zu denken, und er wird erkennen, welch sanftes Klangbild dadurch entsteht. Diese weicheren Klangfarben nun, in die stärkeren und härteren gemischt, mildern letztere.

Beethoven hatte aber noch einen zweiten Grund, die Flöten und Klarinetten und dazu auch noch die Pikkolflöte in den ersten beiden Takten in der mittleren, weicheren und schwächeren Region zu halten. Die Melodie nimmt nämlich in den beiden anderen Takten einen keckeren und gesteigerteren Aufschwung, und diesem Aufschwung musste die Kolorirung derselben entsprechen. Darum schwingen sich nun hier auch alle Instrumente, die Bässe ausgenommen, in die höhere, hellere, ja grellere Tonregion hinauf. Hätten die Pikkolflöte, die grossen Flöten und die Klarinetten gleich in den beiden ersten Takten ihre relativ höheren und höchsten Töne vernehmen lassen, so wäre die Steigerung der Melodie nicht möglich gewesen. Die mehr niedergehaltenen beiden ersten Takte sind eine

mit Absicht etwas in Schatten gestellte Vorbereitung, damit der andere Abschnitt des Satzes um so heller und kecker hervortöne.

Warum schweigen die Trompeten im Auftakte des zweiten Abschnittes, und treten erst mit dem Anfang des nächsten Taktes ein? Ich weiss dafür keinen wesentlichen Grund zu finden. Sie hätten das *g* im Einklang oder in Oktaven angeben können. Wahrscheinlich lag Beethoven daran, den Gang des *g*, wie ihn die meisten Instrumente als eine zweite Melodie haben, nicht durch die starktönenden Trompeten zerstören zu lassen, was geschehen wäre, wenn er sie aus dem *g* des Auftaktes in das *c* des nächsten Taktes hätte hinaufspringen lassen. Oder vielleicht dachte er auch daran, dass ihr Schweigen auf dem vorigen Viertel und ihr Eintritt am Anfang des nächsten Taktes den Hauptaccent desselben schärfer markire. Es ist zu glauben, dass beide Rücksichten ihm zugleich diese Behandlung eingegeben haben, da man bei diesem, jeden Zug sorgsam erwägenden Meister kaum annehmen darf, dass er irgend etwas ohne bewusste Absicht in die Partitur geschrieben habe.

Auch das *c* der Pauke auf dem vierten Viertel des dritten Taktes hätte er nicht wegzulassen brauchen, da es die Septime des Akkordes ist. Aber er that es, um den entschiedenen Gegenschritt des *d* in der Melodie und der Unterstimme durch den Paukenschritt aus dem *c* in's *g*
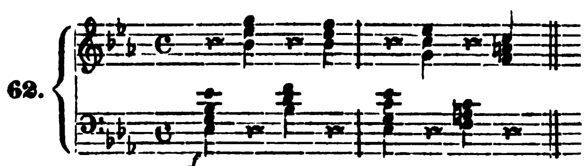
61. 

nicht zu verdunkeln.

Die tiefste Saite unserer Kontrabässe ist in *E* gestimmt. Beethoven hat aber am Ende des dritten Taktes *D* hingeschrieben, welches zwar das Violoncell aber nicht der Kontrabass ausführen kann. Diese Freiheit der Schreibweise erlauben sich fast alle Komponisten, namentlich die französischen setzen für dies Instrument sogar das grosse *C*, den Noten nach, welches bekanntlich eine Oktave tiefer wie Kontra *C* klingt. Sie thun es nur der bequemeren Schreibart wegen, und wissen, dass der Bassspieler schon daran gewöhnt ist, solche Töne eine Oktave höher zu greifen.

Wenn wir schliesslich noch die Sechszehntheile der Pauken auf dem ersten Viertel des zweiten und vierten Taktes bemerken, so lässt sich leicht einsehen, dass der Meister dadurch den energischeren Uebergang der Bässe unterstützen und für die Empfindung hat fühlbarer machen wollen.

Die folgende Stelle aus dem Allegro der Zauberflöten-Ouverture —



gehört unter unsre einfachen Bilder; sie unterscheidet sich von den vorher aufgezeigten nur durch den abwechselnden Anschlag zweier getheilter Orchesterpartien.

63.

Timpani in Es.

Clarini e Corni in Es.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Tromboni.

Violini.

Viola.

Fagotti e Bassi.

Die Viertel auf den schwachen Takttheilen werden nur von den Violinen, die Viertel auf den guten Takttheilen dagegen von allen anderen Instrumenten angeschlagen.

Man könnte glauben, dass die Violinen gegen die Masse des übrigen Orchesters zu schattenhaft abfielen. Sie sollen allerdings einen etwas schwächeren Gegensatz zu den Vierteln auf den guten Takttheilen hören lassen, dringen aber doch kräftig genug hervor; denn alle Violinen, also wenigstens zwölf (sechs erste und sechs zweite), tragen die zweiten Viertel vor, und jede Violine giebt drei Töne an, wodurch jeder Akkord eigentlich sechs und dreissig-stimmig erklingt.

Hierbei ist eines Klangphänomens zu erwähnen, dessen Wesen sich der Schüler wohl einprägen möge, da der Einfluss desselben auf die Wirkung mancher Orchestersätze nicht durch das sorgfältigste Studium der Partituren, sondern allein durch die aufmerksamste Beobachtung beim Hören der Tonwerke erkannt werden kann.

Ich habe vorzüglich aus diesem Grunde das vorstehende Beispiel No. 63 aufgestellt, weil es die zu besprechende Erscheinung am bemerkbarsten darstellt.
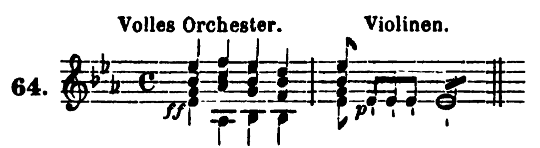
Jede stark angegebene Orchestermasse nämlich wirft, wenn sie plötzlich abgebrochen wird, noch einen kurzen Nachhall in den folgenden Moment hinein, so, dass dessen nächste Klänge davon etwas überschattet werden und nicht ganz so hell erklingen, als sie erklingen würden, wenn sie den Anfang eines Musikstückes bildeten oder einer Pianostelle folgten.

So würden die Violinarpeggien auf den schwachen Takttheilen der vorstehenden Stelle, allein gespielt, oder wenn die Bässe allein die vorhergehenden Viertel anschlügen, durchaus hell und deutlich ertönen. Nicht ganz so hell und deutlich erscheinen sie in der Mozartschen Instrumentation. Die starke Klangmasse des jedesmal vorher angeschlagenen Viertels auf dem guten Taktheil verursacht eine Art Nachhall, unter dessen Schatten die Violinakkorde nicht in ihrer ganzen ursprünglichen Klanghelle hervordringen können, sondern um ein Weniges gedämpft erscheinen.

Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als klängen die Viertel der Violinen dunkler und dumpfer als die Viertel, welche von dem ganzen übrigen Orchester angegeben werden. Im Gegentheil erschallen erstere heller als die letzteren, weil jene eine lichtere und dünnere, nur dreitönige Harmonie in weiter Lage und höherer Tonregion, diese dagegen eine viel umfangreichere, vielstimmigere, dichtere Tonmasse ausgeben. Nur in obigem Sinn ist daher diese Bemerkung zu nehmen, dass nämlich die Violinen noch heller klingen würden, wenn sie allein, ohne Vorschlag einer stärkeren und dickeren Harmonie ertönten.

Und diese Erfahrung erhalte man sich beim Instrumentiren stets gegenwärtig. Sie gilt ohne Ausnahme für alle schwächeren und schwachen Sätze, die unmittelbar auf plötzlich abbrechende stärkere

folgen. Der Nachhall der letzteren überhüllt den Anfang der ersteren immer ein wenig. Wenn also der Schluss einer Periode von dem vollen Orchester ertönte, und der Anfang der nächsten eine Pianostelle wäre, wie z. B.



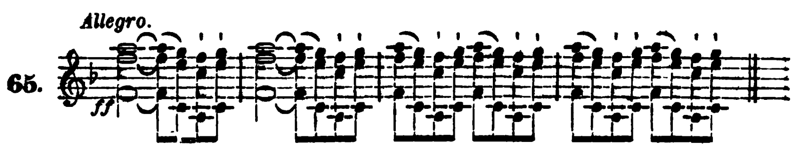
so würde sich das *es* der Violinen am Anfang des zweiten Taktes gleichsam wie aus einem leichten Nebel herauswinden, das erste Achtel im piano sehr schwach, das zweite etwas deutlicher, das dritte noch deutlicher, und die zweite Hälfte dieses Taktes erst ganz so zu hören sein, wie alle Achtel desselben erscheinen müssten, wenn sie den Anfang eines Tonstückes bildeten.

Besonders auffallend stellt sich dieses Klangphänomen dar, wenn sehr stark nachschallende, sogenannte Schlaginstrumente, in Fortestellen mit thätig sind. Wären z. B. zu dem ersten Takte des vorstehenden Satzes Triangel, Becken, grosse Trommel gesetzt, so dürften die drei ersten piano gespielten Achtel der Violinen im zweiten Takte fast ganz unter den Nachvibrationen jener Instrumente verschwinden und erst die vier folgenden Achtel der zweiten Hälfte dieses Taktes deutlich zu vernehmen sein. Schon der einzelne Paukenschlag schallt etwas über seinen eigentlichen Klang fort. Daher sieht man bei solchen Fällen, wo nach einem Forte, in welchem die Pauke eintritt, plötzlich ein Piano erfolgt, den Paukenschläger schnell beide Hände auf das Fell legen, welches zuletzt von den Schlägeln berührt worden ist. Er hemmt dadurch die Nachvibration, und damit von Seiten seines Instrumentes den Schattenwurf in den nächstfolgenden Gedanken hinein.

Auch die eben in Rede stehende Stelle Mozart's liefert wieder ein Muster, wie mit der feurigsten Kraft zugleich der herrlichste Wohllaut des Zusammenklanges zu vereinigen ist, und zwar eines jugendfrischen Zusammenklanges, wenn ich mich so ausdrücken darf. Jedes Instrument ist meist in seiner kräftigsten und klangvollsten Region benutzt (namentlich sei in dieser Hinsicht auf die Bässe und Violen aufmerksam gemacht), und zugleich sind alle in ihren Verhältnissen zu einander auf's Beste berechnet, wie leicht zu ersehen ist, wenn man sich, meinen früheren Bemerkungen über diesen Punkt zufolge, einzelne Partien isolirt erklingend denken, und dann mehr und mehrere verbindend endlich wieder bis zum Ganzen zusammenwirkend vorstellen will.

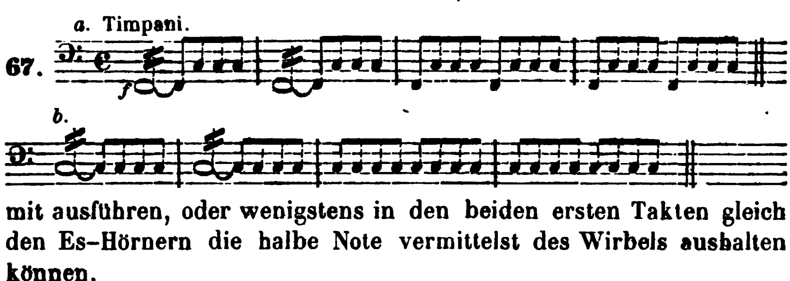
Es folge ein Bild aus Beethoven's Musik zu Egmont, das in einigen Einzelheiten noch etwas mehr als das vorhergehende von

der strengen Weise rhythmisch gleicher Gestaltung abweicht, in seiner Totalwirkung aber sich von jener nicht unterscheidet und darum unter die gegenwärtige Rubrik zu bringen ist, wie die Skizze der wesentlichen Stimmen desselben zeigt.

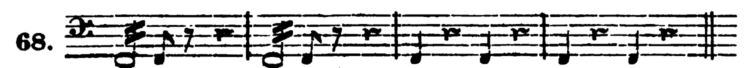


Ausführung siehe nächste Seite, No. 66.

Die erste Abweichung ist in den Es-Hörnern zu bemerken. Sie geben nicht den vollen Rhythmus der meisten anderen Stimmen an, sondern nur den Anfang der Takte. Die Ursache liegt auf der Hand. Die Es-Hörner haben für die F-dur-Tonart leicht ausführbare Töne. Sie widersprechen dem Hauptrhythmus nicht, sondern geben nur Theile davon. Aus demselben Grunde ist die zweite Abweichung für die Pauke entstanden. Zwar hätte diese den ganzen Rhythmus in der Weise wie bei *a.* oder wie bei *b.*,
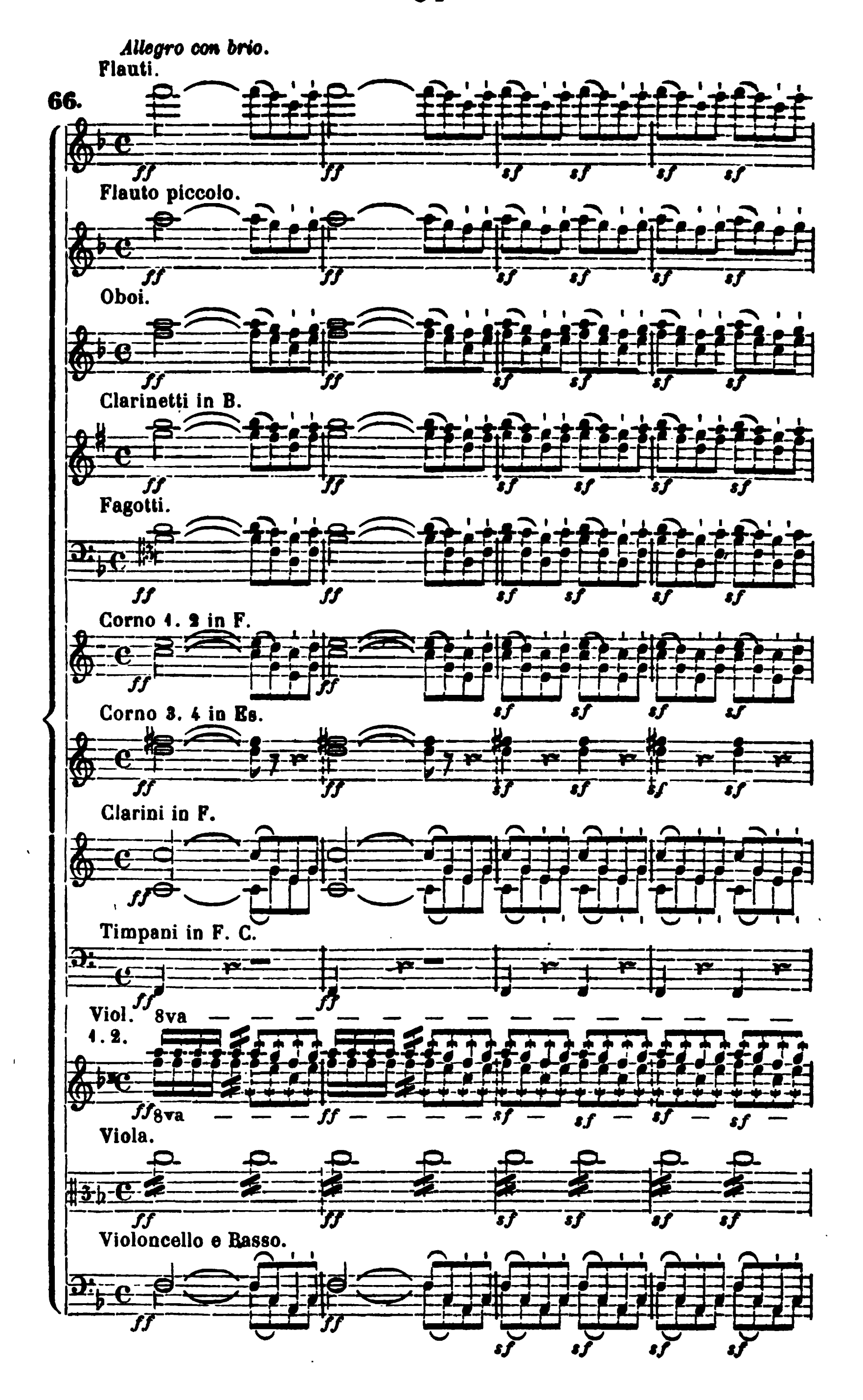


mit ausführen, oder wenigstens in den beiden ersten Takten gleich den Es-Hörnern die halbe Note vermittelst des Wirbels aushalten können,



allein Beethoven liebt es nicht, den dunkeln Paukenwirbel trübend in Bilder zu mischen, die feurig, glänzend und rein hinströmen sollen; darum liess er in dem vorstehenden Satze durch die Viertel der Pauke nur die Hauptaccente markiren. Die dritte rhythmische Abweichung haben die ersten und zweiten Violen. Man sieht aber leicht ein, dass es eigentlich keine Abweichung ist, sondern der wesentliche Rhythmus nur tremolirend ausgeführt wird. Die vierte Abweichung in den Violen ist augenfälliger aber nicht ohrenfällig. Ihre Sechszehntheile halten sich zu den Violinen und bewirken mit diesen vereint ein lebendiges Flimmern der Figur, ohne für sich allein als eine Verschiedenheit gegen den Hauptrhythmus bemerkt zu werden.
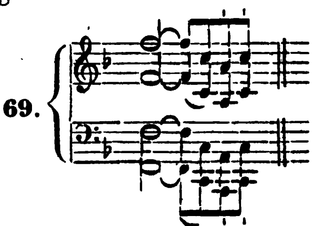
Wie Beethoven für die Instrumentirung einer jeden Gedankenskizze die nächste Anleitung von der Ausdrucksidee empfing, so


Allegro con brio.
Flauti.
66.
ff
ff
sf
sf
sf
sf
Flauto piccolo.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corno 1. 2 in F.
Corno 3. 4 in Es.
Clarini in F.
Timpani in F. C.
Viol. 8va
1. 2.
8va
Viola.
Violoncello e Basso.

war ihm durch dieselbe auch hier der Gebrauch mancher Instrumente sogleich angegeben. Der vorstehende Satz ist ein Theil der Siegessymphonie, d. h. einer musikalischen Schilderung des freudig begeisterten Todesmuthes, mit welchem Egmont für die Freiheit des Landes dem Schaffot entgegenschreitet. »Sucht eure Güter und euer Liebstes zu retten, fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe,« ruft er in halber Verzückung seinem unterdrückten Volke zu. Diesen Siegesschwung einer edlen Heldenseele auszudrücken, waren vor allen die Violinen in ihren höheren, glänzenden, durchdringenden Tonregionen geeignet. Diese wurden zuerst in die Partitur geschrieben. Die Bässe, welche die Skizze schon vorgezeichnet hatte, erhielten die tiefere Lage, um dem Tonbilde Majestät und Erhabenheit mitzutheilen. Den Grund der Behandlung der Violen habe ich oben schon angegeben. So war das Gemälde in seinen Hauptzügen und Farben durch das Streichquartett sicher angelegt.

Der Wahrheit des Ausdrucks wäre damit allenfalls genug gethan gewesen. Aber als Klangbild hätte diese karge Instrumentation die Idee weder mächtig ergreifend genug für die Seele, noch voll und wohlklingend genug für das Ohr des Hörers erscheinen lassen. Beides, mächtigere Schallkraft und vollere Harmonie zugleich dem Gedanken zu verleihen, musste die Mitwirkung aller Blasinstrumente herbeigezogen werden. Die Melodie der ersten Violine ist verstärkt durch die Pikkolflöte im Einklang, durch die erste Oboe und erste Klarinette eine Oktave, den ersten Fagott und das erste F-Horn zwei Oktaven tiefer. Die Melodie der zweiten Violine verstärken die grossen Flöten im Einklang, die zweite Oboe und zweite Klarinette in der nächsten unteren Oktave. Mit dem Bass gehen, von den Cellotönen aus gerechnet, der zweite Fagott und das zweite F-Horn eine Oktave, die Trompeten zwei Oktaven höher, so dass, da der Kontrabass eine Oktave tiefer klingt als er notirt wird, diese Stimme in folgendem Tonumfange

69.



ertönt.

Um die verstärkende, dazu wohllautender machende und zugleich auch harmonisch füllende Wirkung mancher Blasinstrumente in diesem Satze deutlich zu erkennen, versuche der Schüler, sich folgende Partien daraus einzeln in ihrem Zusammenklange vorzustellen.

Erstens. Das Streichquartett allein. Da werden die Violinen etwas rauh pfeifend, der Bass in seiner entfernten tiefen Tonlage zu dumpf, die Violen ziemlich isolirt in der Mitte schwirrend, das Ganze trotz der vielfachen Besetzung dieser Stimmen relativ mager und leer erscheinen.
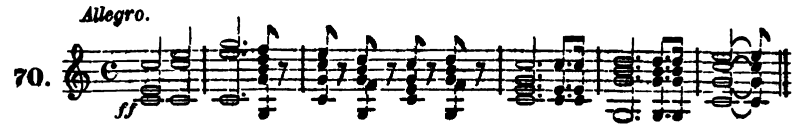
Zweitens. Das Streichquartett und die Flöten dazu. Ein Einfluss der letzteren auf das Kolorit des ersteren wird kaum zu bemerken sein.

Drittens. Das Streichquartett, die Flöten und die Trompeten. Der Hinzutritt der letzteren verschlechtert den Effekt. Ihre hohen Töne verbinden sich nicht mit den vorigen Organen und schallen zu schneidend für sich heraus.

Viertens. Die Oboen, Klarinetten, Fagotte und F-Hörner. Diese geben zusammen einen vollen, kräftigen und relativ doch auch zugleich weichen Zusammenklang.

Fünftens. Nun denke man sich die letztere Partie in die dritte hineintönend, so wird man leicht erkennen, dass diese in den leeren Raum eingesetzten Instrumente die vorher noch zu schroff und grell gegen einander abstechenden Farben zusammenbringen und den Wohllaut und die harmonische Fülle des Ganzen vorzüglich vermitteln.
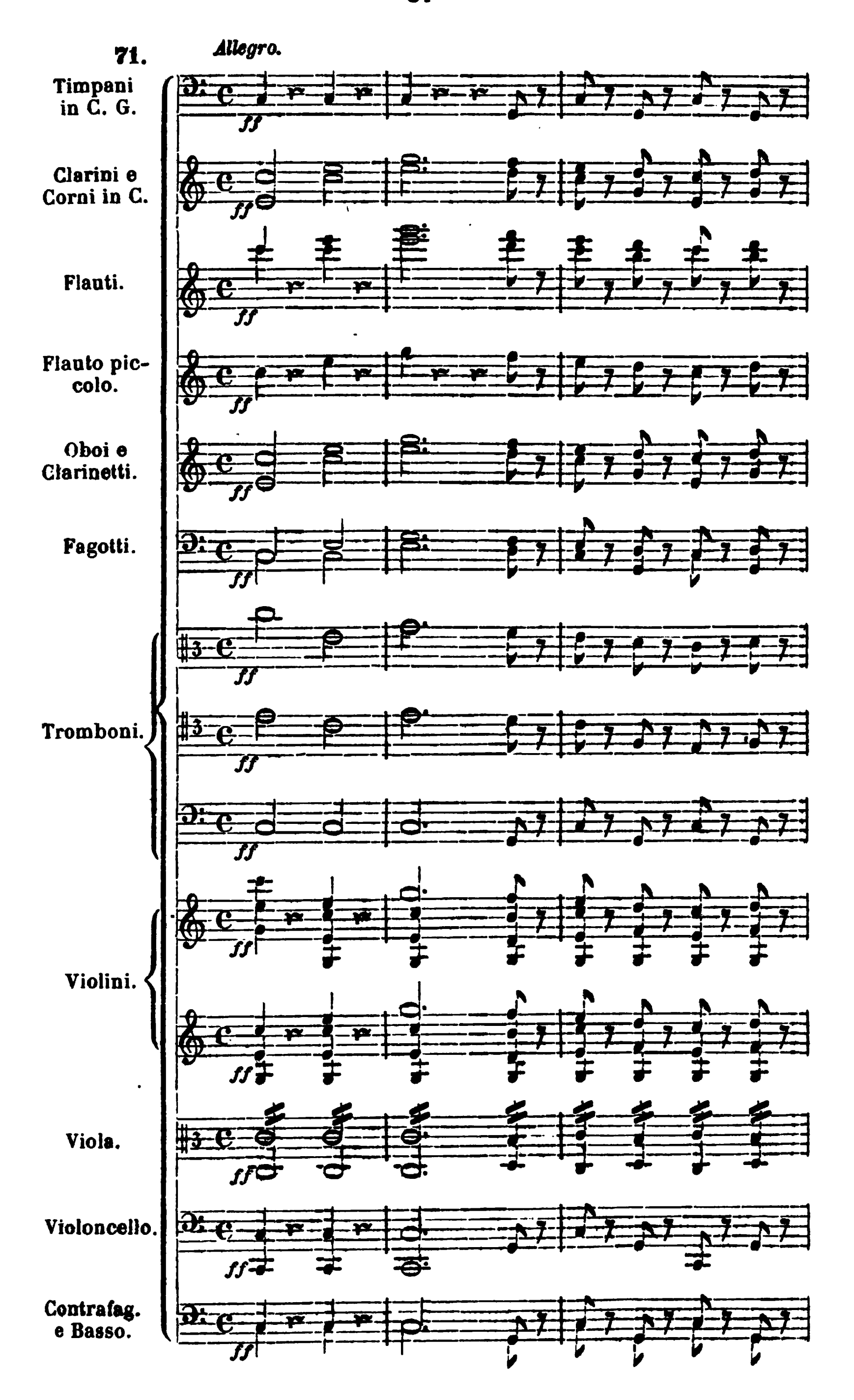
Die Es-Hörner und Pauken liefern dazu nur noch die letzten kräftigen Schatten darüber. Das folgende Bild aus dem letzten Satze der Cmoll-Symphonie von Beethoven,
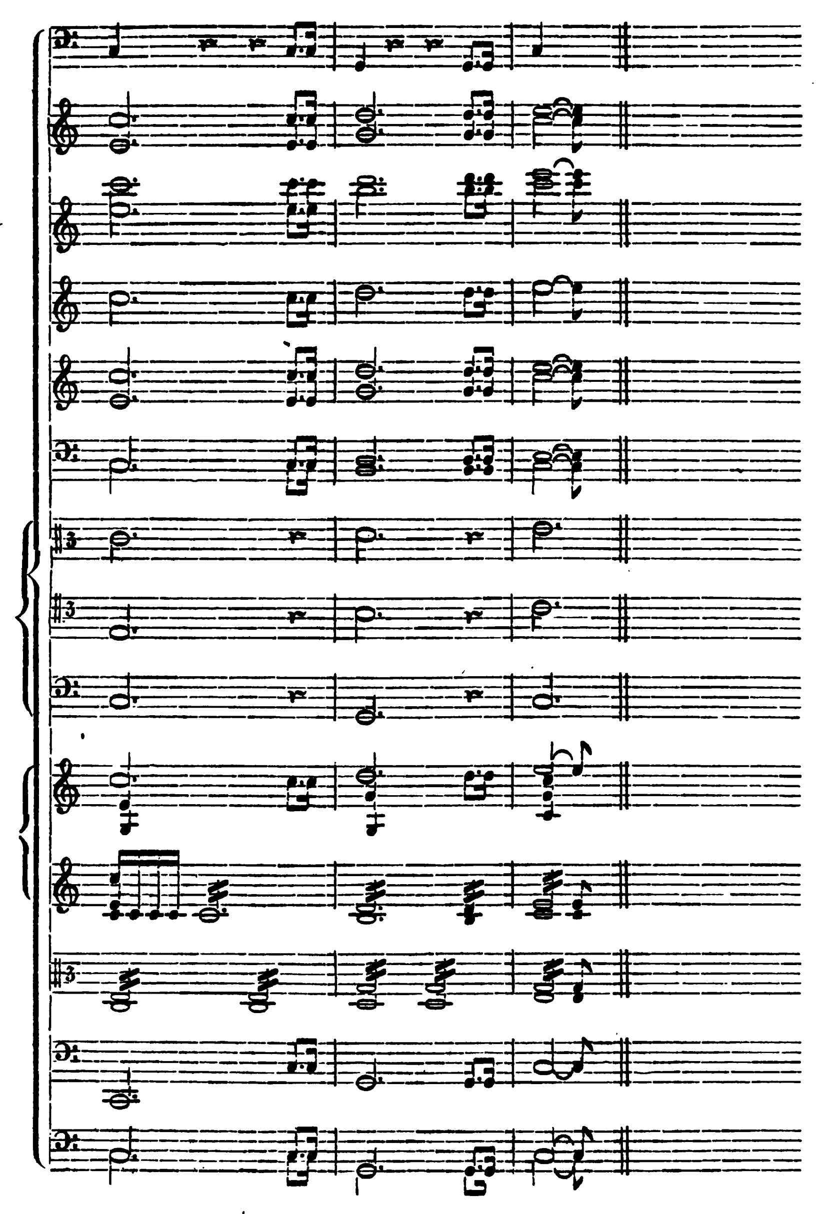


von dem erzählt wird, dass die Pariser Zuhörer bei dem erstmaligen Ertönen desselben sich begeistert von ihren Sitzen erhoben und einander unter Thränen umarmt haben, rechnen wir ebenfalls zu unseren einfachen Orchestersätzen, da der wesentliche Eindruck des Ganzen auf dem vorherrschend gleichmässigen Rhythmus beruht.

Siehe nächste Seite, No. 71.

Wir können uns mit den Bemerkungen über diesen Satz kürzer fassen, da die Analyse des vorhergehenden Beispiels manche Erörterung veranlasst hat, die sich auch an dem gegenwärtigen bestätigt. Man sieht, welch eine Menge von Blasinstrumenten die Hauptmelodie der Violinen unterstützen und kräftigen. Die Ursache, warum die Pauken nicht wirbeln, sondern nur Viertel und Achtel markiren, ist dieselbe, welche wir für die ähnliche Behandlung dieses Schlaginstrumentes in dem vorhergehenden Beispiele erkannt haben.


71.
Allegro.
Timpani in C. G.
Clarini e Corni in C.
Flauti.
Flauto piccolo.
Oboi e Clarinetti.
Fagotti.
Tromboni.
Violini.
Viola.
Violoncello.
Contrafag. e Basso.
ff

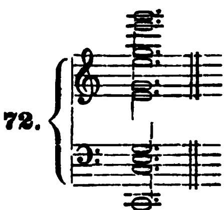


Warum geben die Violinen, Bässe und grossen Flöten in dem ersten Takte auch nur Viertel an, da doch die meisten anderen Instrumente gewichtvolle halbe Taktnoten haben, welche dem prachtvollen Hereinbruch und Aufschwung dieses Gedankens jedenfalls mehr entsprechen?

Das Ohr sollte die Sechszehntheile der Violen, welche die majestätisch hinschreitende Melodie der Blech- und Holzblasinstrumente gleich sprühenden Feuerfunken durchrauschen, am Anfang durchhören. Hätten die zahlreichen Violinen, Bässe, Flöten und der Kontrafagott die halben Taktnoten gleich mit angeschlagen, und hätten dazu auch die Pauken fortgewirbelt, so wäre das Sprühen der Violen wohl kaum bemerkt worden. Einmal aber in das Ohr gefallen und darauf aufmerksam geworden, hört es dieses, wenn auch mehr nur in der Einbildung als in der Wirklichkeit noch da fort, wo sie durch stärkere Ueberdeckung ganz in Schatten gedrängt werden. Auch treten die Blasinstrumente im Anfang glänzender hervor, und auch diese Idee von ihnen erhält sich nachher fort, wo sie durch die ausgehaltenen Noten der Streichinstrumente um ein Weniges überhüllt werden.

Die Pikkolflöte in der mittleren Region, wie hier, und noch dazu in Vierteln verwendet, hat, obgleich sie eine Oktave höher tönt, doch einen viel zu schwachen Klang, um irgend etwas zur Verstärkung dieser mächtigen Klangmasse beitragen zu können. Dieses Instrument ist hier gänzlich überflüssig, und könnte wegbleiben, ohne dass sein Schweigen bemerkt würde. Hätte es dagegen Beethoven eine Oktave höher und in halben Taktnoten geschrieben, so wäre es pfeifend, schreiend und hoch über der ganzen Tonmasse schwebend in's Ohr der Hörer gedrungen. Das war aber zu unseres grossen Meisters Zeit noch nicht der Geschmack der guten Tondichter. Die Pikkolflöte wäre allerdings gehört worden, aber die Majestät des Bildes hätte gelitten, es hätte einen gellenden, schreiend grellen Farbenstrich und damit einen gemeinen Zug bekommen, vor dem die feine und edle Natur des Künstlers zurückschreckte.

Der Tonumfang dieses Orchestersatzes ist einer der weitesten. Er geht im zweiten Takte vom grossen *C* des Kontrafagottes (dem Klange nach) bis zum dreigestrichenen *g* in der ersten Flöte, und umfasst also vier und eine halbe Oktave. Dieser grosse Raum ist aber in allen Oktaven mit der Melodie und der sie begleitenden Terz besetzt,
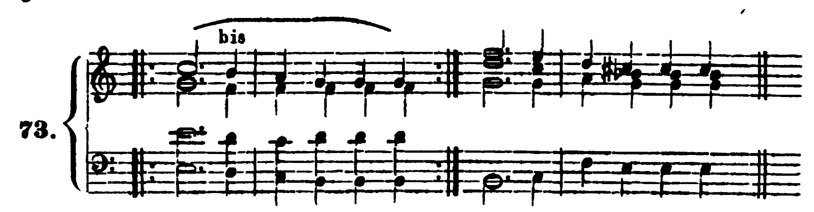


wodurch die mächtige Klangfülle entsteht, die mit dem Schwung der Melodie vereint einen so hinreissenden Eindruck auf Ohr und Gemüth des Hörers hervorbringt. Und kein Triangel, keine Becken, keine grosse Trommel ist dabei verwendet. Eine Ursache jedoch der be-

geisternden Wirkung dieses Tonbildes müssen wir anzuführen jetzt noch unterlassen; sie wird bei anderer Gelegenheit zur Sprache kommen.

Als letztes Beispiel für die im gegenwärtigen Kapitel abgehandelten Orchesterphänomene bringen wir eine Stelle aus demselben letzten Satze der Cmoll-Symphonie, an welchem sich nachweisen lässt, dass die Natur gewisser Instrumente, die zum Effekt des Ganzen nöthig waren, dem Meister Anlass gegeben, der Harmonie eine eigenthümliche Gestalt zu geben, an die er bei der Erfindung vielleicht nicht gedacht hat.
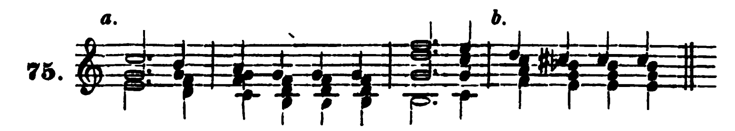
Man darf nämlich der beginnenden Sextakkorde wegen mit einigem Grund annehmen, dass die Skizze zu diesem Gedanken folgender Weise in Beethoven's Geiste entstanden sei.
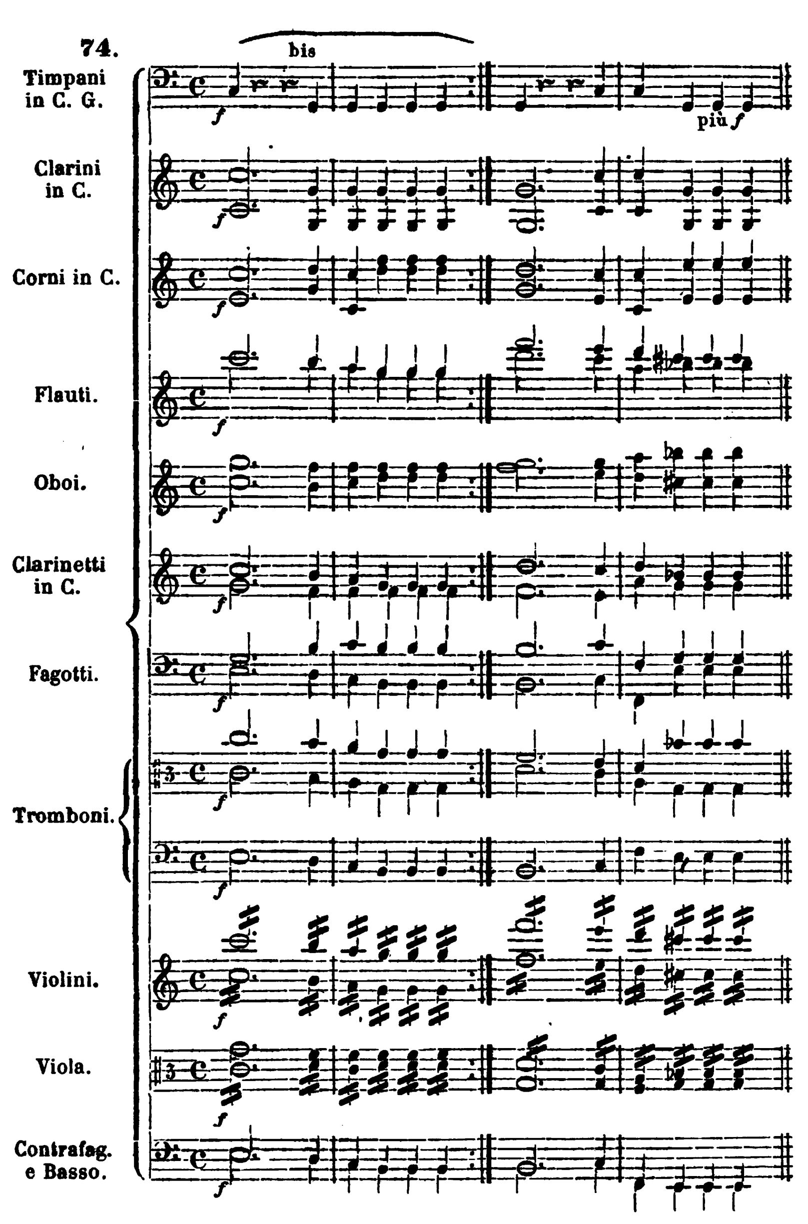


In der Ausführung für das volle Orchester aber

Siehe nächste Seite, No. 74.

sieht man, dass der Meister, um den Trompeten und Pauken, welche hier trotz aller anderen mitwirkenden Instrumente deutlich durchdringend vernommen werden, einen bestimmt geregelten Gang zu geben, im ersten und zweiten Takte das *g* orgelpunktartig in die ursprünglich einfachere Harmonie eingeschoben, wie bei *a.*, im letzten Takte aus demselben Grunde auf dem ersten Viertel das *c* hinzugesetzt, aus dem Sextakkord der Skizze einen Quintsextakkord des Nebenseptakkordes auf der zweiten Stufe von Cdur gemacht, und dadurch eine Harmoniefolge gebracht hat, wie bei *b.*, auf welche beiden Harmonieweisen, ich wiederhole es, Beethoven, wenn er jene Instrumente hier nicht hätte mitwirken lassen wollen, vielleicht nicht gekommen sein würde.



Ich spreche indessen diese Bemerkungen mit gutem Vorbedacht nicht als unzweifelhafte Sätze, sondern nur als einigermaassen wahrscheinliche Vermuthungen aus. Denn durch die vorstehenden ungewöhnlicheren Gestaltungen hat der Ausdruck einen etwas trüberen



und herberen Charakter erhalten, der wohl auch vom Anfang herein in Beethoven's Absicht gelegen haben, oder ihm wenigstens bei der Instrumentirung dieser Stelle in den Sinn gekommen sein könnte.

Zur Entschuldigung von solchen Raisonnements übrigens, in welchen der Verfasser verschiedene Auslegungen eines und desselben

Kunstphänomens versucht, sei beiläufig bemerkt, dass man jedenfalls besser thue, einem Geiste wie Beethoven bei zweifelhaften Stellen lieber mehrere vernünftige Absichten als gar keine zuzutrauen.

Für den Schüler in der Instrumentation aber ist diese Lehrmaxime von ganz besonderem Nutzen, denn sie gewöhnt ihn an die sorgsamsten und subtilsten Berechnungen der Orchestereffekte, und bewahrt ihn vor jener Leichtfertigkeit im Instrumentiren, durch welche so mancher begabte Komponist seine oft guten Gedanken selber wirkungslos macht.

Der Gesammtklang des vorstehenden Orchestersatzes bildet eine sehr dicke Masse. Die Füllstimmen zwischen Oberstimmen und Bass sind stark bedacht durch Pauken, Trompeten, Hörner, Oboen, zweite Klarinette und Violen. Es musste desshalb auch die Melodie und die Unterstimme tüchtig unterstützt werden, wenn beide deutlich in's Gehör fallen sollten.
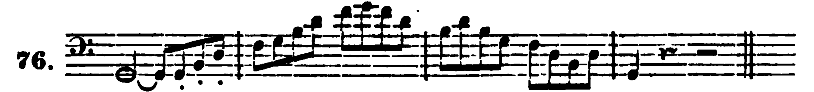
Die ersten Violinen würden als Träger der Melodie allein nicht gehörig durchgedrungen sein; Beethoven hätte sie durch die zweiten Violinen im Einklang verstärken können. Da wäre aber im Streichquartett durch ihre weite Entfernung von den Violen und Bässen einige Leere entstanden. Zwar wird diese durch die Füllstimmen, namentlich die Oboen und durch die erste Klarinette, welche die ersten Violinen eine Oktave tiefer begleitet, etwas beseitigt, aber nicht genug. Man bringt in Sätzen vorstehender Art, wo ein mächtiger, voller und majestätischer Tonstrom daher rauschen soll, gern von der untersten bis zu der obersten Stimme möglichst enge Harmonie durch alle Oktaven hervor, und setzt zu diesem Zweck auch schon das Streichquartett für sich volltönend. Das ist der eine Grund, warum unser Meister die zweiten Violinen mit den ersten in Oktaven gehen liess. Sie liegen nun den Violen näher und verschmelzen inniger mit diesen. Ein zweiter Grund aber für diese Setzweise liegt darin, dass zwei Instrumente in Oktaven gesetzt voller klingen als wenn sie im Einklang geschrieben sind, voller und oft auch wohllautender. Dies ist auch bei den Violinen der Fall, namentlich wenn sie in den mittleren und höheren Regionen hervortreten sollen.

Aber auch mit diesen Violinoktaven trat für Beethoven's Zweck die Melodie noch nicht imposant und durchdringend genug auf, er verstärkte sie ferner durch die Alt- und Tenorposaune in einer zweiten tieferen Oktavenlage. Die Verdoppelung der Violinmelodie durch Posaunen ist im Allgemeinen nicht anzurathen. Violinen- und Posaunenklänge sind so heterogener Natur, dass sie sich zu einem unmittelbaren angenehmen Zusammenklange nicht innig genug verbinden. Die harten und gellenden Töne der Posaunen (fortissimo angeblasen), scheiden sich zu schroff ab gegen die weichen Klänge der Violinen. Dies wird sich der Schüler nicht unschwer vorstellen

können, wenn er sich die in Rede stehende Stelle von beiden Instrumenten allein vorgetragen denkt. Allein durch die Art, wie Beethoven den ganzen Satz instrumentirt hat, ist alles geschehen, um das zu grelle Heraustreten der Posaunen aus der zwar stark aber doch zugleich dichtweich klingen sollenden Tonmasse zu verhindern. Sie sind von allen Seiten über, unter und in ihrer Tonregion mit weicheren Orchesterstimmen, namentlich mit Flöten, Hörnern, Klarinetten und Fagotten umgeben, durchzogen, und dadurch wird ihre sonst wohl vorlaute Stimme etwas bedeckt, gedämpft und versänftigt.

Auch die Bassstimme ist dem Verhältniss der ganzen Klangmasse entsprechend verstärkt worden; der zweite Fagott und die Bassposaune sind ihr zugetheilt. Die Haupthilfe aber bringt ihr die tüchtige Stimme des Kontrafagottes.

Leider ist dies letztere Instrument in vielen Orchestern noch nicht besetzt, und wird daher bei diesem Schlusssatze weggelassen. Dadurch wird dem Meister die sorgfältig berechnete Wirkung mancher Stellen ganz zerstört. So namentlich verschwindet die aus der Tiefe gewaltig und majestätisch hoch emporsteigende und wieder hinabsinkende Figur der Bässe in der zweiten Gruppe

76. 

unter der Masse der anderen Instrumente fast ganz für das Ohr und wird höchstens als ein dumpfes ohnmächtiges Gesumme vernommen, während sie nach des Meisters Idee mit dem Kontrafagott vereint als eine mächtige Stimme durchdringen soll und würde.

Drittes Kapitel.

Charakter der Instrumente.
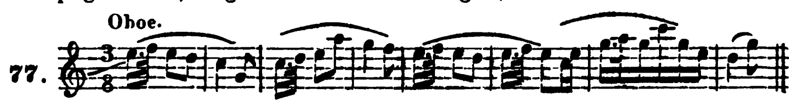
Manche Aesthetiker haben, wie jeder Tonart, so auch jedem Instrumente einen besonderen Charakter zugeschrieben. Andere wollen davon nichts wissen. Sie meinen, man könne alles mit allem ausdrücken; es komme nicht auf die Wahl der Instrumente an, sondern auf die Melodien und Figuren, die man ihnen gebe, und auf das Akkompagnement, das man dazu setze.

Ehe wir daher in der Entwickelung der Instrumentirungsgesetze fortfahren, wird der Versuch nicht undienlich sein, einige Aufklärung über diesen dunkeln und zweifelhaften Gegenstand zu gewinnen.

Die Begleitung der Hörner zu Leonorens Arie in Fidelio mag dem Gefühl und der Situation der liebenden Gattin nicht widersprechen. Allein die Behauptung, dass diese Arie mit anderen Instrumenten so sicher wirkend nicht herzustellen gewesen wäre, wird niemand wagen wollen. Dieses Beispiel spräche für diejenigen, welche den Orchesterstimmen bestimmte Charaktere nicht zugestehen.
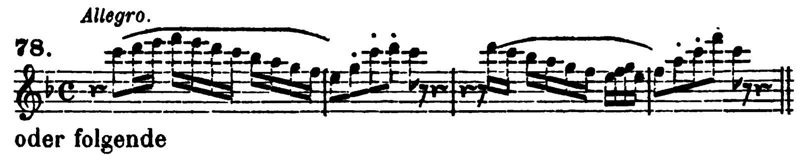
Dagegen versuche man, welche Instrumente man wolle, an die Stelle der Hörner in dem Adagio der Freischütz-Ouverture zu setzen, ohne den Ausdruck stillen, friedlichen Jägerlebens zu verwischen. Man wird es nicht können. So dürfte auch ferner kein Komponist eine Jagdouverture ohne Hörner schaffen wollen. Hier hätten wir zwei Beispiele für die entgegengesetzte Meinung. Wie kommen wir aus diesem Dilemma? Die Erfahrung lehrt, dass, wenn ein Charakter sich deutlich offenbaren soll, das Licht auf seine Hauptzüge fallen muss. Das Ueberwiegende, Vorherrschende in einer Erscheinung erzeugt den Begriff ihres Charakters.

Nehmen wir die Oboe vor, und lassen sie ganz allein, ohne Akkompagnement, folgende Melodie vortragen,



so wird der Klang dieses Instrumentes dieser Melodie den Charakter etwa eines ländlichen Tanzes ertheilen.

Hören wir dagegen von demselben Instrumente folgende Stelle,



oder folgende
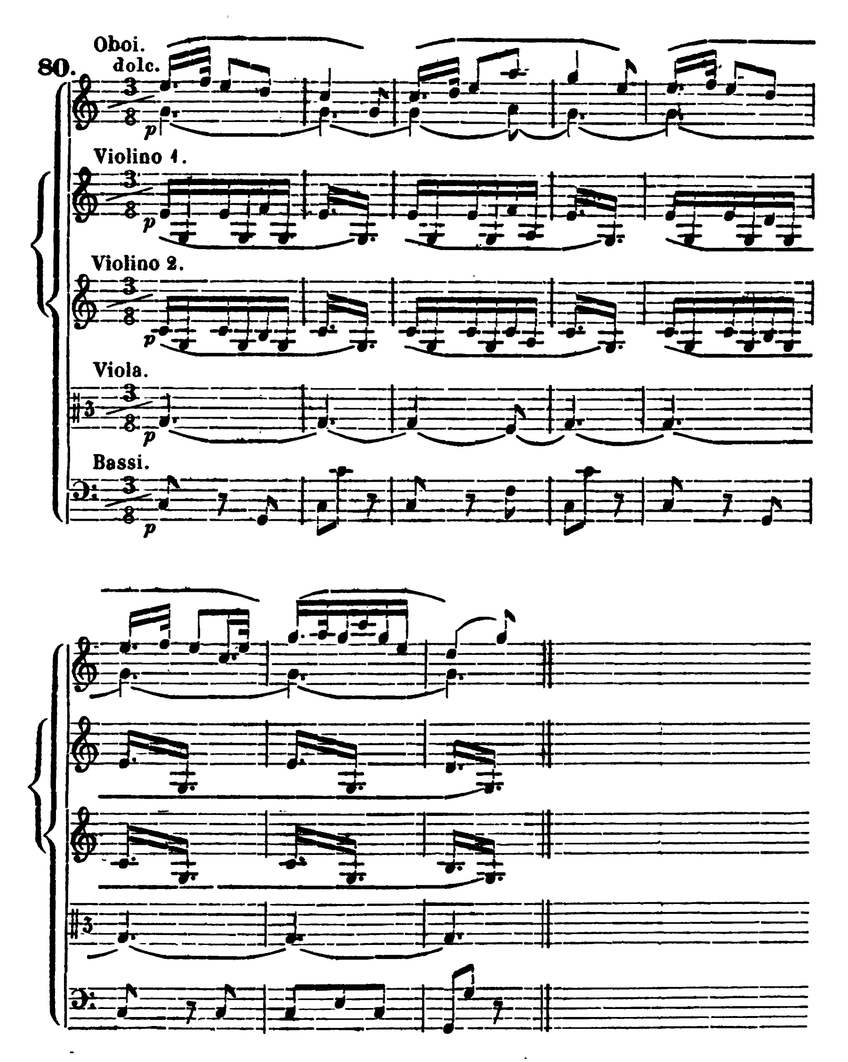


vortragen, so wird in beiden letzteren Fällen von einem ländlichen Charakter nichts zu empfinden sein.

Weder Taktart, noch Tonart (im letzten Beispiel), noch Tempo, noch Klangregion der Oboe entsprechen jener ersten Idee.

Hieraus können wir folgern, dass ein Instrument, ganz allein ertönend, seinen bezüglichen Charakter wohl offenbaren könne, aber nur, wenn es die geeignete Melodie dafür und in der geeigneten Tonregion erhält.

Geben wir der ersten Melodie (No. 77) folgendes Akkompagnement,
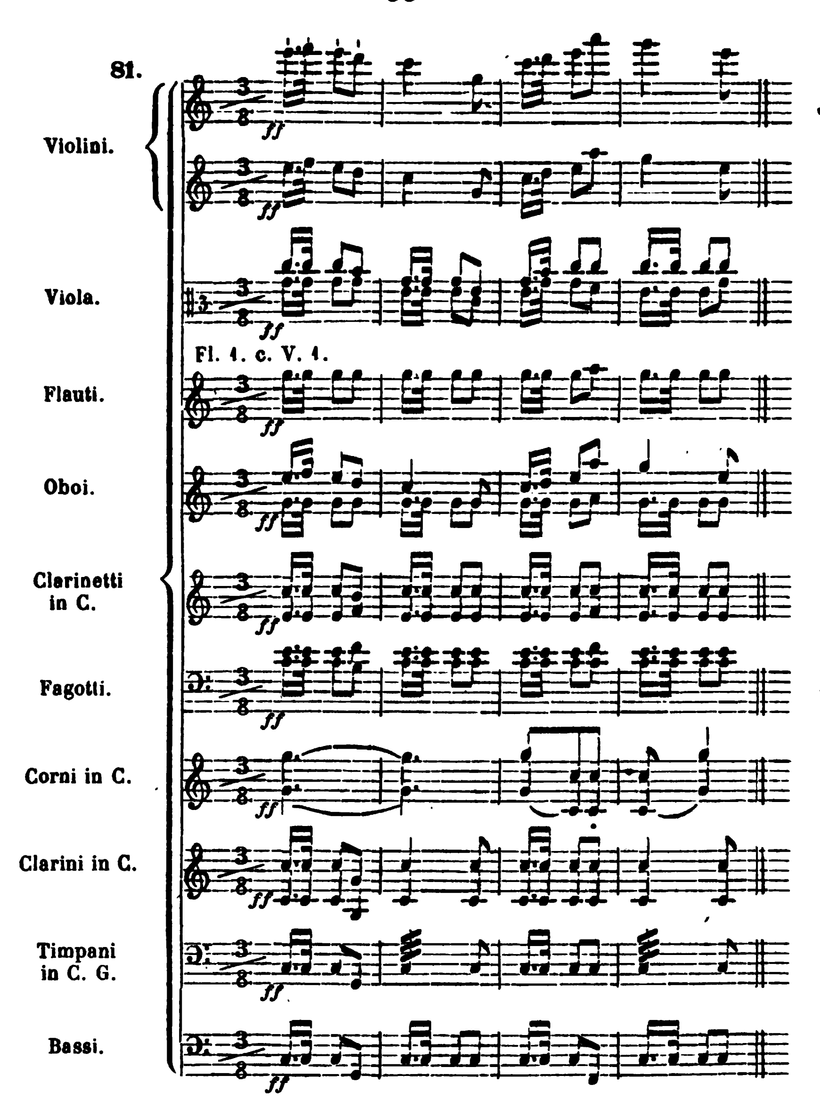


so wird die charakteristische Wirkung der Oboe und damit die charakteristische Wirkung des ganzen Satzes dieselbe bleiben.

Bringen wir dagegen dieselbe Melodie mit folgender Instrumentation,

Siehe nächste Seite, No. 81.

so verschwindet die Oboe unter der Masse, und von ihrem Charakter und dessen Wirkung bleibt keine Spur übrig.
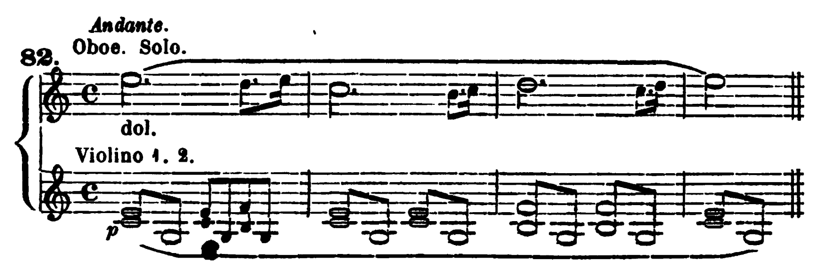
Hieraus folgern wir weiter: Wo man ein Instrument nicht allein auftreten lässt, muss es, wenn es charakteristisch wirken soll, als Hauptfarbe erscheinen, die anderen Stimmen dürfen es nicht mit



überwiegenden Klängen überdecken, sondern nur solche dazu bringen, die sich ihm anschmiegen und es in seinem Klangwesen unterstützen oder durch Kontrast hervorheben.

Einen anderen Fingerzeig giebt folgende Bemerkung.

Jeder Charakter hat verschiedene Seiten. Die Oboe wurde oben zum Ausdruck ländlicher Freude benutzt. Dasselbe Instrument kann mit anderer Melodie auch die Schwermuth und Sehnsucht eines liebenden Landmädchens malen, wie Weigl in der Schweizerfamilie beim Auftritt Emmelinens treffend gezeigt.



Im Jägerchor des Freischütz malen die Hörner die frische Wald- und Jagdlust, im Adagio der Ouverture das friedliche Jägerleben, im zweiten Finale die wilde Jagd. Immer sind es dieselben Instrumente, welche vorherrschen und dadurch den Hauptcharakter, das Jägerleben, symbolisiren, aber jedesmal zeichnet die verschiedene Melodie und das verschiedene Akkompagnement dazu eine ganz andere Situation und eine ganz andere Empfindung.

Keinem vernünftigen Komponisten wird es einfallen, Emmelinens schwermüthige Liebessehnsucht mit Trompeten, Pauken und Posaunen malen zu wollen. Ersönne er die ausdrucksvollste Melodiezeichnung dafür, der Charakter der Instrumente würde ihr widersprechen. Eben so wenig könnte es gelingen, durch eine oder mehrere Flöten einen erzürnten Krieger zu schildern.
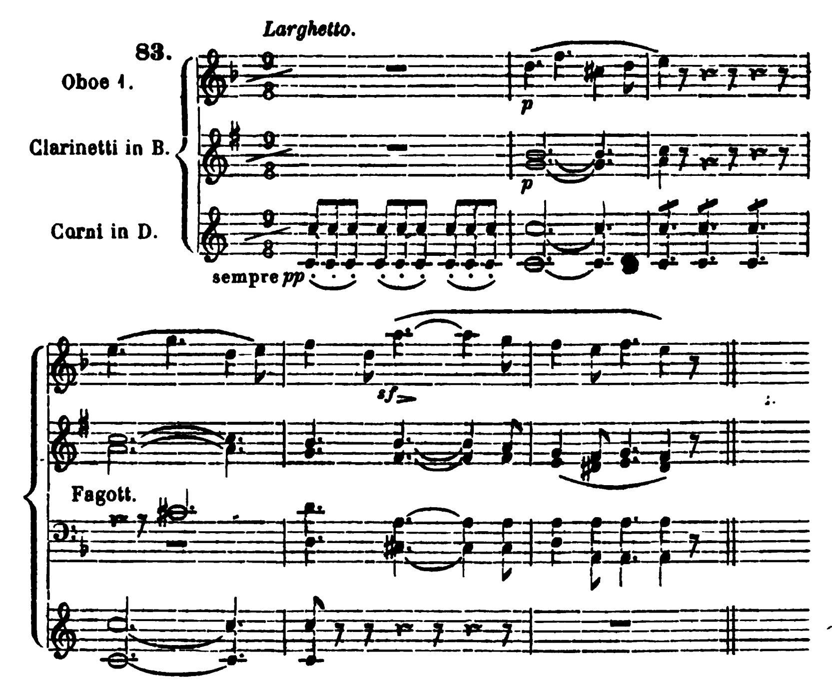
In dem bisher entwickelten Sinne kann man also von einem Charakter der Blasinstrumente reden. Sie haben für gewisse Ausdrucksobjekte entschiedene analogische Bedeutung. Das Horn erweckt die Vorstellung von Wald und Jagd, die Trompete ist kriegerisch, die Oboe ländlich, die Klarinette schalmeienartig gebraucht, erinnert an das Hirtenleben, die Posaune dient dem Heiligen und Erhabenen. Wie ganz anders ist der Klang einer Oboe, als der eines Horns; der einer Klarinette, als der einer Posaune. Selbst die näher verwandten, Oboe und Klarinette, Horn und Fagott, Trompete und Posaune u. s. w., sind doch in ihren eigenthümlichen Klangunterschieden nicht zu verkennen.

Betrachten wir ein anderes Phänomen.

In folgendem Orchestersatze aus Beethoven's Musik zu Egmont, »Klärchens Tod« bezeichnend,

Siehe nächste Seite, No. 83.

treten die Hörner und die Oboe so hervor, wie wir es zu einer besonders charakteristischen Wirkung verlangten. Aber weder erinnern hier die Hörner an Wald und Jagd, noch die Oboe an Dorf und Flur. Dagegen ist die düstere Todesstimmung Klärchens auf's Ergreifendste ausgedrückt.



Fügen wir hinzu, dass sich den Streichinstrumenten ein besonderer analogischer Charakter nicht abmerken lässt, dass sie aber gerade — mehr als die Blasinstrumente — zum Ausdruck aller möglichen Affekte, Gefühle und Leidenschaften tauglich sind, wie uns der reiche Schatz deutscher Quartettmusik überzeugend genug lehrt, so haben wir die Erfahrungen beisammen, welche den in Frage stehenden Gegenstand aufklären können.

Es lässt sich nun resumirend folgendes darüber aussprechen:

1. Die Instrumentalmusik drückt vornehmlich allgemeine Stimmungen aus, Traurigkeit, Freude, Schwermuth, Heiterkeit, Wuth, jauchzende Lust u. s. w. Dies alles kann schon durch das Streichquartett bewerkstelligt werden, unter den Bedingungen, welche ich in dem achtunddreissigsten Kapitel des ersten Bandes meiner Kompositionslehre anzudeuten versucht habe. Es kann dies selbst ein einzelnes Instrument, das Pianoforte, ja es kann es in gewissem Sinne **jedes** einzelne Instrument. Alle allgemeinen Stimmungen der Seele sind nöthigenfalls auf der Flöte allein, wie auf dem Fagott allein u. s. w. auszudrücken; die Flöte kann klagen, sich freuen, wüthen, kosen u. s. w., wenn auch selbstverständlich nicht in so sinnlich prägnanter Weise als mehrere oder alle Orchesterorgane vereint. Der Klang des einzelnen Instruments wirkt in diesem Sinne analogisch nur durch seine verschiedenen Tonregio-

nen, von der düstern Trauer an, die sich durch die tiefsten Töne, bis zur hellen Freude hinauf, die sich in den höhern und höchsten Tonregionen aussprechen würde. Diese Erfahrungen haben diejenigen im Auge gehabt, welche den Instrumenten einen bestimmten Charakter nicht zuerkennen wollen, und alle zu dem Ausdrucke aller Gefühle fähig halten.

2. Es giebt aber einige Tonorgane, bei deren Klang vermittelst der Ideenassociation unter gewissen Bedingungen besondere Vorstellungen von lokalen und bestimmten Lebenskreisen entstehen können.

Mit dem wirklichen Jagdleben unmittelbar verbunden ist das Horn, mit dem Hirtenleben die Klarinette, durch die Schalmeie, mit dem Kriegerleben die Trompete.

Durch öfters übereinstimmenden Gebrauch in der Musik erweckt die Oboe die Vorstellung von Dorf und Flur.

Durch die Bibel vielleicht ist mit dem Posaunenklange die Idee des Heiligen und Erhabenen in uns gepflanzt worden.

Die gewissen Umstände, unter welchen diese analogischen Vorstellungen in uns erweckt werden können, sind, wie wir oben erkannt haben, vorherrschender Gebrauch der bezüglichen Instrumente und dazu passende Melodie und passendes Akkompagnement.

Diese Phänomene haben diejenigen im Auge gehabt, welche von einem Charakter der Instrumente in unserem Sinne reden.

3. Wir haben aber ferner bemerkt, dass dieser Charakter der Instrumente verwischt wird, wenn jene Bedingungen nicht dabei erfüllt werden, wenn das bezügliche Instrument durch andere Orchesterstimmen überdeckt, oder wenn Melodie und Akkompagnement dem besonderen Ausdruckszwecke nicht entsprechen.

4. In letzterem Falle verlieren auch jene Instrumente ihre besondere analogische Klangbedeutung und Wirkung für einen bestimmten Lokalton und einen bestimmten Lebenskreis. Sie treten zurück in das Gebiet der anderen Instrumente und des Streichquartetts, und werden blosse Stimmen und Farben für den Ausdruck allgemeiner Gemüthsstimmungen.

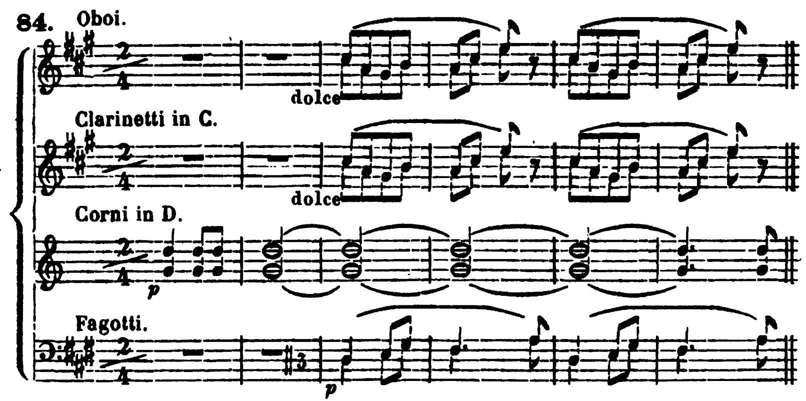
5. Ich habe dem Horn, der Oboe, der Klarinette, der Trompete, der Posaune nur einen analogischen Charakter zugeschrieben.

In folgendem Satze aus dem Wasserträger von Cherubini

Siehe nächste Seite, No. 84.

erwecken die allein eintretenden Hörner nicht die Vorstellung von Jagd, sondern von Dorf und Flur. Man könnte sagen, Jagd, Wald, Dorf und Flur sind verwandte Vorstellungen. Auch macht die darauf erscheinende ländliche Melodie der Oboen und Klarinetten das Tonbild bald deutlich charakteristischer. Diesen Wink mag sich der

84.



Kunstjünger immer mit *ad notam* nehmen, es liegt gewiss etwas Wahres darin. Allein viel zur Erweckung des Ländlichen wirkt hier bei den Hörnern ohne Zweifel die leere Quinte mit. Warum? Wahrscheinlich haucht uns aus diesem reinen und leeren Intervall, verbunden mit dem reinen Klange der Hörner etwas wie reine, heitere, ländliche Luft an. Man setze anstatt der Quinte die Terz *e–cis*, oder *a–cis*, und der ländliche Hauch ist verschwunden! — Was sind die Fagotte hier? Trauliche Stimmen der Dorfbursche, welche die guten Wünsche der Mädchen (Oboen und Klarinetten) ebenfalls ausdrücken.

Mit diesen freilich noch ziemlich rhapsodischen Erörterungen müssen wir uns einstweilen begnügen. Wir werden bei einer späteren Gelegenheit auf diesen Gegenstand zurückkommen und alsdann manches Weitere beizubringen haben.

Viertes Kapitel.

Kontrast.

In dem ersten und zweiten Kapitel haben wir die einfachsten Orchesterbilder betrachtet. So wenig oder so viel Stimmen dabei bethätigt waren, sie hatten alle dieselbe tonische und rhythmische Gestalt (Unisono), oder sie waren tonisch verschieden, behielten aber denselben rhythmischen Gang (rhythmisch gleiche Gestaltungen mit voller Harmonie). Der Zweck beider Instrumentationsweisen war im Ganzen die Hervorbringung e i n e s Gesammtklanges, eines düsteren oder hellen, eines weichen oder harten u. s. w.
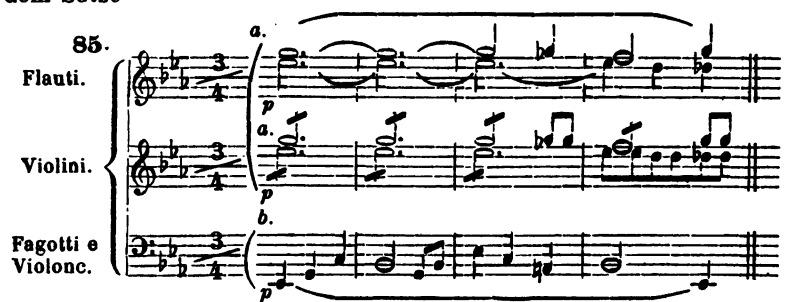
Dies relativ beschränkte Gebiet orchestraler Darstellungsweisen verlassen wir nun und betreten ein unendlich reicheres und

mannichfaltigeres. Von jetzt an erscheinen in demselben Bilde nicht allein Stimmen, die mehr oder weniger tonisch und rhythmisch von einander verschieden sind, sondern es machen sich darin auch Klanggegensätze bemerkbar, mit einem Wort, es tritt nun das Element in Thätigkeit, von dessen glücklicher Anwendung der Hauptreiz und die Hauptwirkung der Instrumentation abhängt,

der Kontrast.

Die Entwickelung dieses Begriffes wird sich von jetzt an durch die ganze Lehre ziehen. Aber gross sind die Schwierigkeiten, die sich einer klaren und umfassenden Erörterung desselben entgegenstellen. Die Kontrastirungsweisen sind unendlich und unerschöpflich. Doch wollen wir versuchen, die bereits vorhandenen unzähligen Phänomene auf gewisse Hauptgesichtspunkte zurückzuführen, nach welchen der Schüler seine Studien in den Partituren der Meister selbst weiter treiben kann.

Alles, was wir in der Musik als Kontrast, als Gegensatz, als Licht und Schatten empfinden, erscheint entweder im Miteinander oder im Nacheinander der einzelnen Tonbilder. In folgendem Satze



hören wir gleichzeitig zwei verschiedene Stimmen- und Klangpartien; die eine (*a.*) wird durch die Flöten und Violinen, die andere (*b.*) durch die Fagotte und Violoncelle erzeugt. Beide Partien bilden einen Gegensatz, Kontrast gegen einander; die erste hat helle, die zweite dunkle Farben. Dies ist der Kontrast im Miteinander, im gleichzeitig Erklingenden.
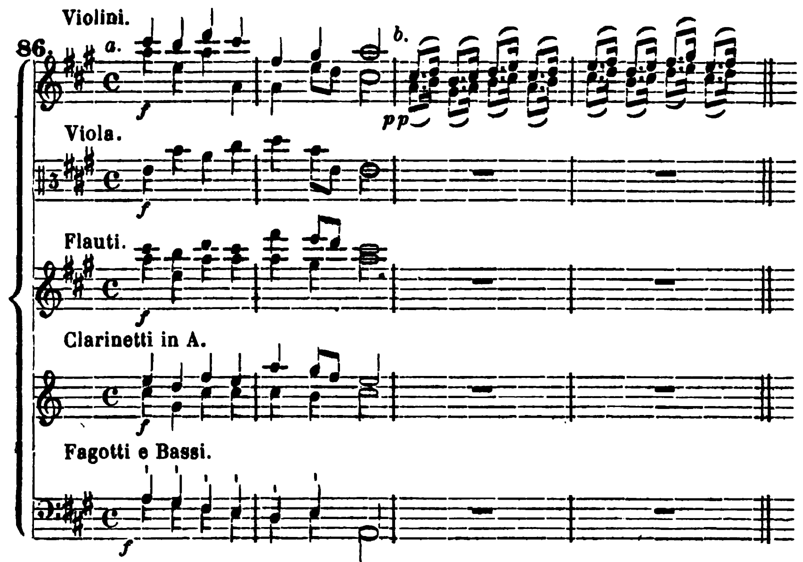
Folgende Stelle aus dem Alexanderfest von Händel*

Siehe nächste Seite, No. 86.

zeigt uns den Kontrast im Nacheinander, auf das erste Bild bei *a* folgt ein ganz anderes bei *b*.

Nach diesen allgemeinen Andeutungen wollen wir verschiedene Arten der Kontrasterscheinungen im Besonderen betrachten.

* Nach der Mozart'schen Bearbeitung.
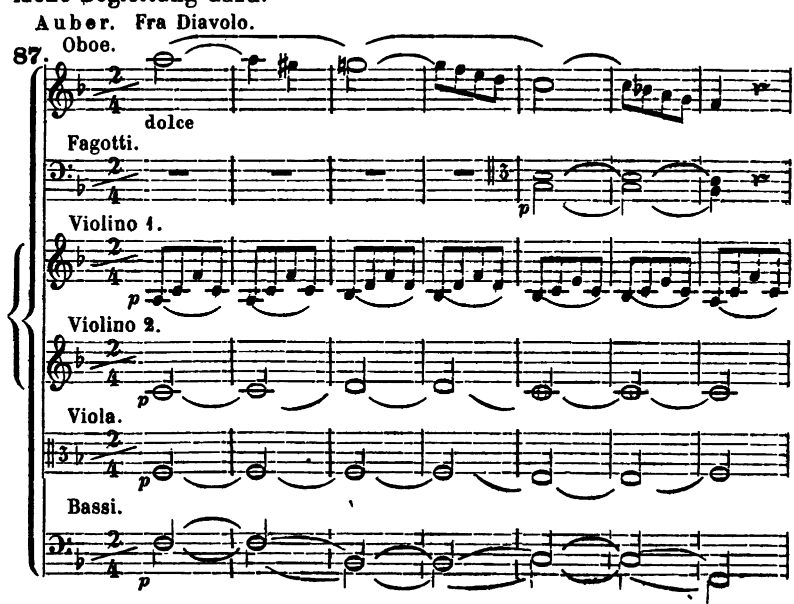


Die einfachste Art in diesem neuen Gebiete können wir unter den Begriff

Solo mit Akkompagnement

(im homophonen Sinne) bringen.

Eine oder mehrere Stimmen haben im Einklang, oder in einer oder mehreren Oktaven die Melodie, andere Stimmen bringen einfache Begleitung dazu.
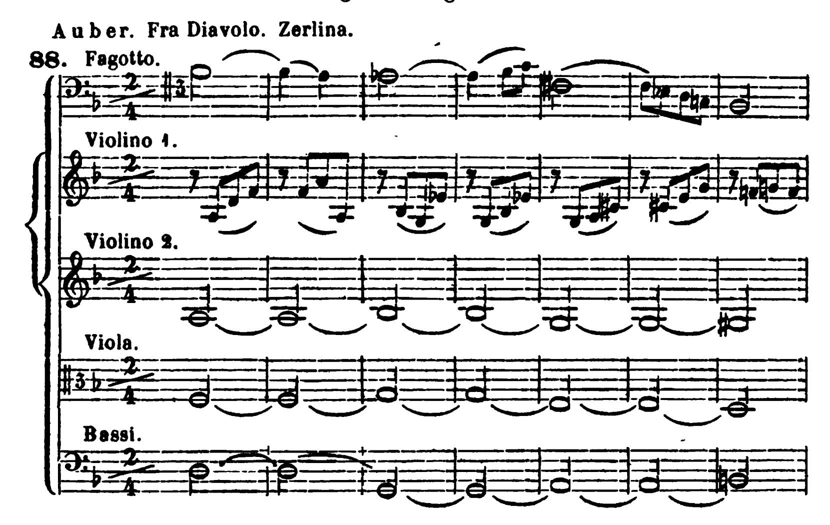


1. Die Oboe hat die Melodie und Hauptstimme. Das Streichquartett enthält die Begleitung.

2. Man vernimmt also zwei verschiedene Partien, eine helle, die Oboe, und eine dunklere, die anderen Instrumente; beide kontrastiren gegen einander wie Licht und Schatten.

3. Die Fagotte im fünften, sechsten und siebenten Takte fügen noch einen Strich dunkler Farbe in den Schatten. Dies hat auch einen Ausdruckszweck. Das ganze Bild schildert Zerlinens beginnende Schläfrigkeit; der Eintritt der Fagotte deutet einen zunehmenden Grad derselben an.

4. Das Akkompagnement liegt durchgängig tiefer als die Oboe, damit diese deutlich hervorgehoben werde. Die Kontrastirungsweise durch tiefer liegendes Akkompagnement wird im Allgemeinen für die höheren, helleren Instrumente angewendet. Ausnahmen für besondere Ausdrucks- und Klangzwecke giebt es natürlich sehr viele.

Auber. Fra Diavolo. Zerlina.



1. Hier hat der Fagott die Solopartie, das Streichquartett die Begleitung.

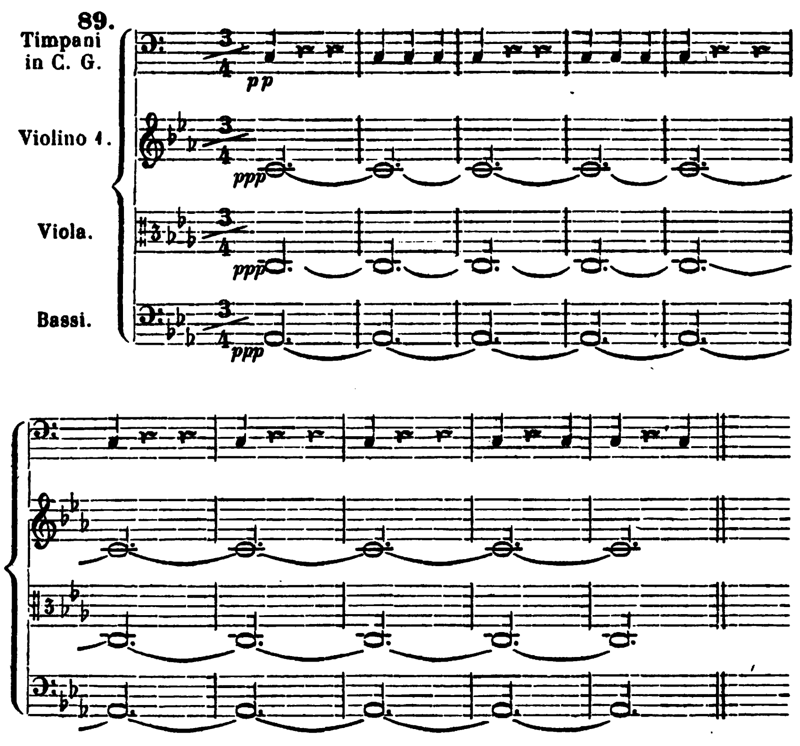
2. Der Kontrast zwischen beiden Partien vermindert sich bedeutend, einmal, weil der Klang des Fagotts den Streichinstrumenten näher verwandt ist, als die Oboe, sodann, weil er der Region der Streichinstrumente näher kommt, am Ende sogar ganz hineintritt.

3. Die Verschiedenheit wird aber dennoch empfunden, denn der Klang der Streichinstrumente kontrastirt auch in den ähnlichsten Fällen immer noch merklich genug gegen die Blasinstrumente.

4. Auch ist nicht zu übersehen, dass die Achtelpause vor jedem Takte der ersten Violine hier, so wie überhaupt die Achtel, welche nicht nachklingen, das Akkompagnement etwas durchsichtiger

machen und die Farbe desselben nicht mehr so ganz dicht und dick wie in Beispiel No. 87 erscheinen lassen.
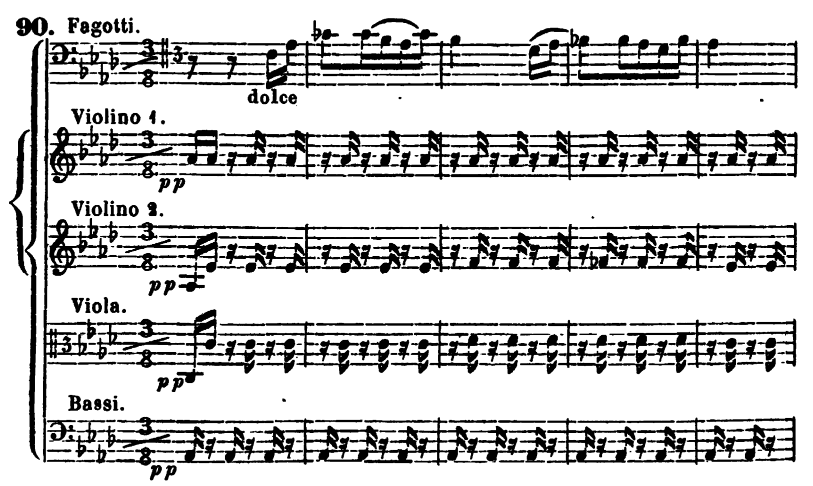
5. Dass die Melodie, welche früher die helle Oboe hatte, nun dem dunkleren und trüberen Fagott übertragen wird, ist ein glücklicher Zug des Komponisten, da man die zunehmende Schläfrigkeit des Mädchens dadurch erkennt und empfindet.



1. In dieser Stelle aus dem Scherzo der C moll - Symphonie von Beethoven ist weder Melodie noch Modulation zu bemerken. Ein und derselbe Ton, und ein und derselbe Akkord klingen fort, letzterer noch dazu unvollständig, ohne Quinte. Welcher empfängliche Hörer wird aber nicht auf's Wunderbarste ergriffen von dem seltsamen Tonbilde! Man sieht hieraus, dass die Musik durch die einfachsten Mittel, durch blossen Klang und Rhythmus schon tief erregende Effekte hervorzubringen vermag. Diese Bemerkung soll den ewigen Werth der Melodie nicht herabsetzen; sie ist und bleibt das Hauptagens der Tonkunst. Stellen der vorstehenden Art erscheinen äusserst selten, werden nur dem Genie gelingen und dieses bringt sie auch nur als Kontrast und Hebungsmittel der Melodie im Nacheinander der musikalischen Gedanken.

2. Die Pauke hat die eine Partie, Violine, Viola und Bass die zweite. Beide Partien haben dunkle und dumpfe Klänge. Das *C* der Pauke ist dasselbe, welches die Viola aushält. Der Kontrast jener zu den Streichinstrumenten liegt also nicht in einer verschiedenen Tonregion, sondern im verschiedenen Rhythmus und im verschiedenen Klange. Wir werden später auf diese Bemerkung zurückkommen und zeigen, welcher Nutzen aus ihr für neue Instrumentationsweisen zu ziehen ist.

In Beispiel No. 88 sahen wir das Fagottsolo in geringem Kontrast mit dem Akkompagnement des Streichquartetts. In folgender Stelle aus dem Andante der C moll-Symphonie



tritt der Gegensatz zwischen beiden Partien viel schärfer hervor. Der Grund ist leicht einzusehen. Die kurz vorschlagenden Sechszehntheile des Basses, die eben so kurz nachschlagenden Sechszehntheile der Violinen und Viola sind wie ein Gitterwerk durchsichtig (durchhörig) und die vollen und fortklingenden Töne des Fagotts ziehen unverdeckt in's Ohr.
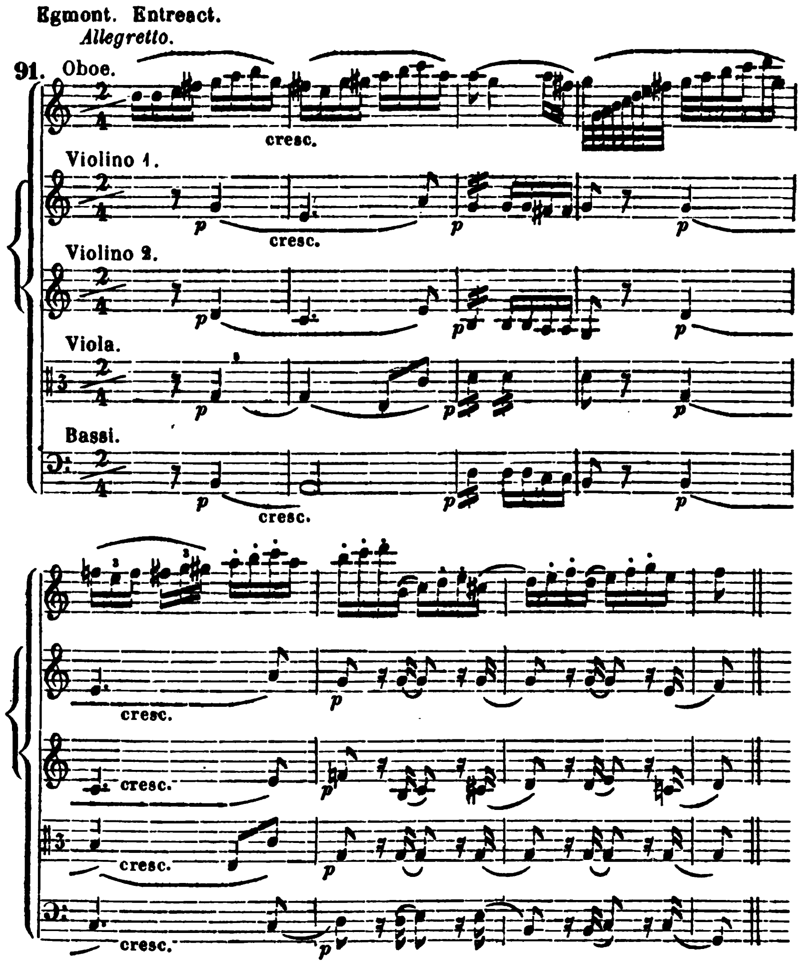
In den bisherigen Gestaltungen wurde das Akkompagnement in der einmal angeschlagenen Weise durchgeführt. Der Kontrast gegen das Soloinstrument blieb in Klang und Rhythmus genau derselbe.

Nun wollen wir ein Phänomen betrachten, wo die Begleitung mehrere und feinere Kontrastirungsweisen in sich vereinigt.

Siehe nächste Seite, No. 91.

1. Die Oboe kontrastirt durch Klang und höhere Tonlage schon durchgängig scharf gegen das Streichquartett.

2. Letzteres zeigt aber ausserdem noch zwei feinere Kontrastirungsmittel, nämlich:
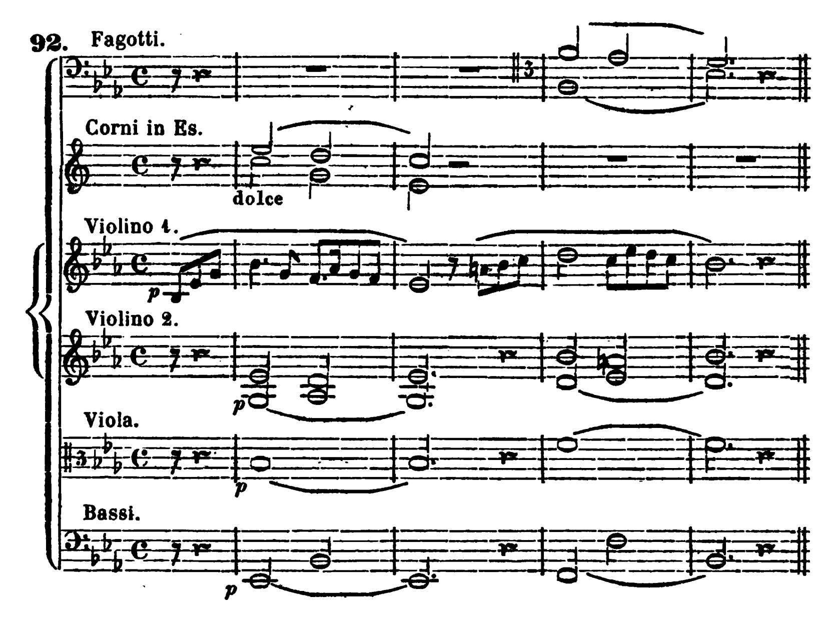


a. Verschiedene Rhythmen. Der erste, zweite, vierte und fünfte Takt haben einen ruhigen, die anderen Takte einen lebhafteren Rhythmus.

b. Pausen. Am Anfang des Satzes haben alle Streichinstrumente eine Achtelpause, eben so im vierten Takte. Im sechsten und siebenten Takte erscheinen Sechszehntheilpausen. Es ist natürlich, dass durch solche durchbrochene Begleitungsklänge die Melodie jedesmal etwas heller ertönt, etwa wie einzelne Sonnenstrahlen heller durch kleine Wolkenöffnungen glitzern.

3. Kontrastirt das Akkompagnement die Melodie auf mehr als eine Weise, so kontrastirt das Akkompagnement auch in sich selbst, im Nacheinander, durch verschiedenen Rhythmus und durch aussetzenden und wieder erscheinenden Klang.

Unter dieselbe Rubrik, nur einfacher gestaltet, gehört das folgende Beispiel aus Weber's Freischütz.
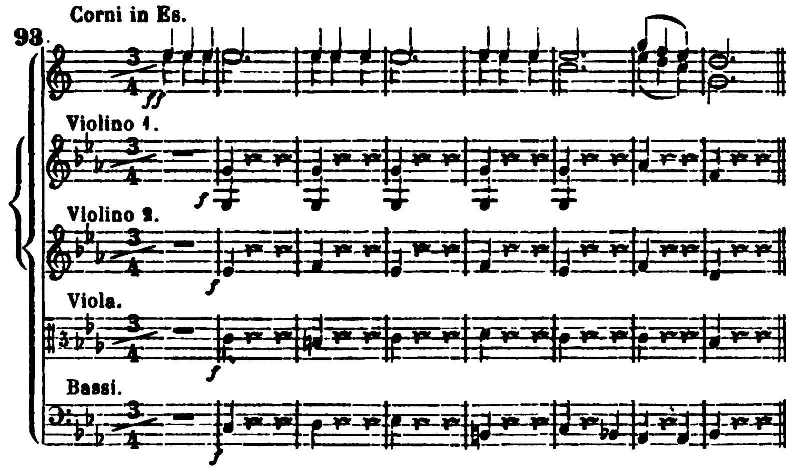


1. Die Violine trägt den Auftakt im Anfange und die zweite Hälfte des zweiten Taktes ganz allein vor; das Akkompagnement fällt dann erst mit dem vollen Takte ein.
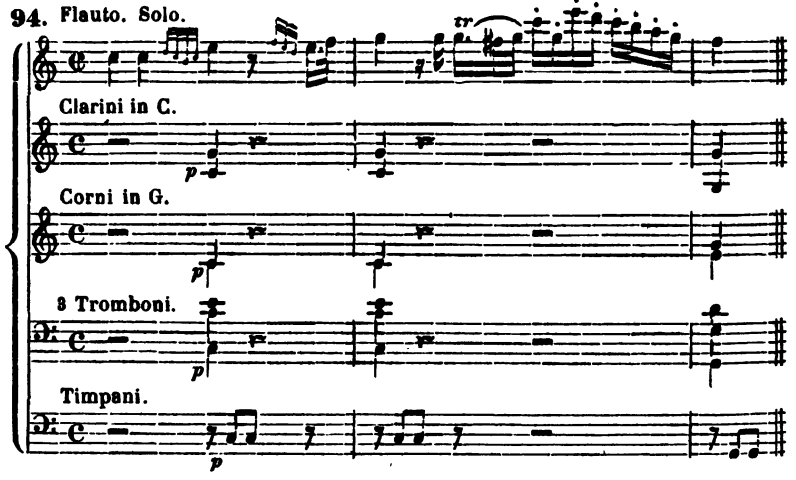
2. Hierdurch entsteht ein schöner Kontrast im Nacheinander. Auf die einzelne Violine folgt das ganze Quartett, auf eine dünne Farbe eine dicke dunkle. Zu dem Wohllaut dieser Stelle tragen die sanften und vollen Töne der Hörner im ersten Abschnitt und der Fagotte im zweiten sehr viel bei.

3. Das erste Horn tritt im ersten und zweiten Takte in dieselbe Tonregion, welche die Melodie der Violine betritt. Man sollte glauben, dass die Melodie dadurch zugedeckt und zerstört würde. Aber Hornton und Violinton schmelzen nicht so ganz zusammen, dass ihr Unterschied dem Ohr entschwände. Hätte dagegen die zweite Violine die Töne des ersten Horns vorzutragen, so würde der ganz gleiche Klang die Melodie der ersten Violine beeinträchtigen und undeutlich machen.

Noch ein schärferer Kontrast durch das unterbrochene Akkompagnement zeigt sich in dem nachstehenden Satze aus dem Scherzo der C moll-Symphonie,



was keiner weiteren Auseinandersetzung bedarf.



1. Einen der schönsten und heute noch originellsten Kontraste enthält die vorstehende Stelle aus des unsterblichen Mozart's Zauberflöte.
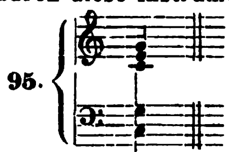
2. Die Melodie der Flöte wird begleitet von — Trompeten, Hörnern, Posaunen und Pauke, eine Zusammensetzung von Instrumenten, die vor Mozart keinem Komponisten in den Sinn gekommen, und meines Wissens auch von keinem späteren wieder benutzt worden ist.

3. Das durchbrochene Akkompagnement tritt hier noch auffallender hervor, als in den bisher aufgezeigten Beispielen der Art, wegen des langsamen Tempo.
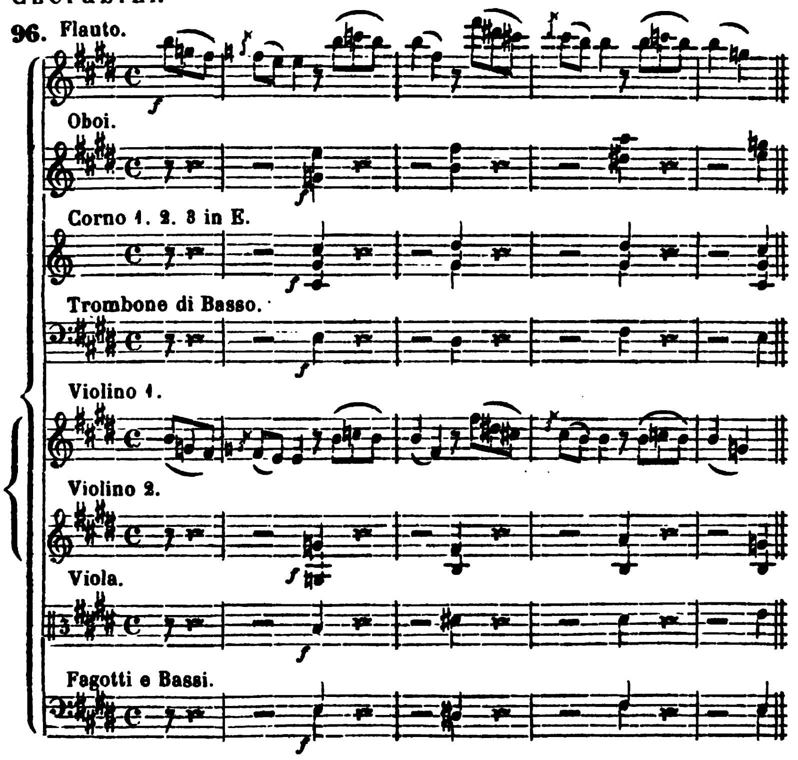
4. Es ist hier eigentlich ein dreifacher Klangkontrast zu bemerken. Die erste Partie hat die Flöte, die zweite führen Trompeten,

Hörner und Posaunen aus; die dritte, welche gegen jene beiden wieder bedeutend kontrastirt, fällt der Pauke anheim.

5. Die Blechinstrumente geben piano angeblasen, wie hier, einen wundersam heiligen Klang. Um sich ihn vorstellen zu können, verfolge der Schüler die Lage der Töne von oben nach unten, doch so, dass er immer den nächsten Ton zum vorhergehenden sucht, also *g* in der ersten Trompete, hierauf folgt die Unterterz *e* in der ersten Posaune; der nächste untere Ton dazu ist *c*, welchen die zweite Trompete und die zweite Posaune im Einklang angeben; darauf folgt weiter *g*, welches die beiden G-Hörner haben, und den letzten und Grundton giebt die dritte Posaune an. Folglich kommt folgende Harmonielage durch diese Instrumente heraus.



Einen schönen Kontrast für ganzes Orchester zeigt die nachstehende Stelle aus der Ouverture zum Wasserträger von Cherubini.
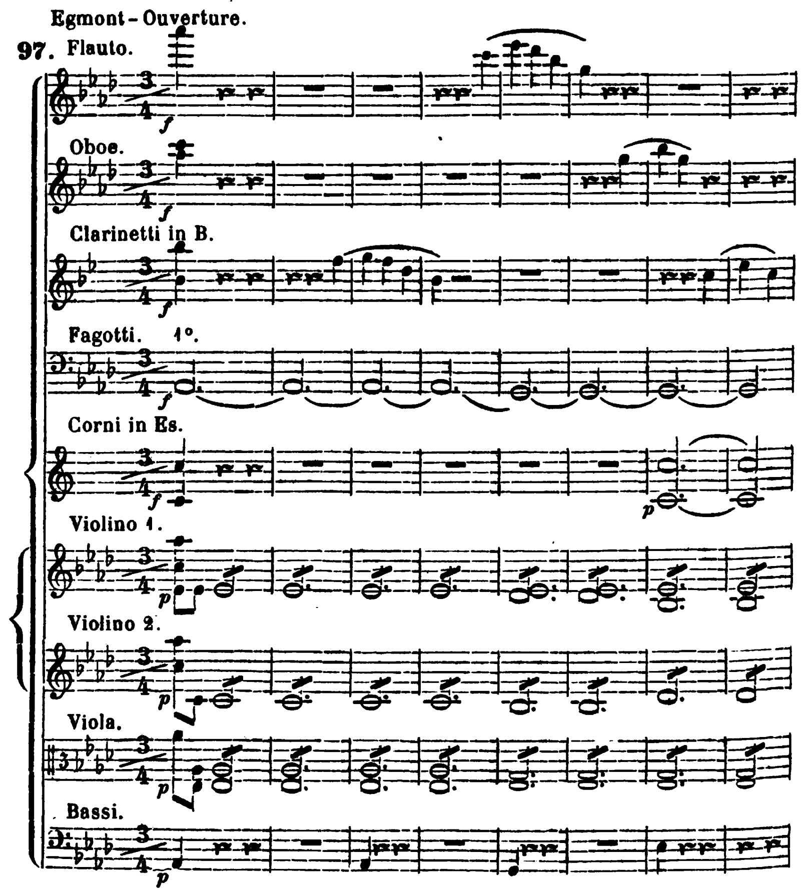


1. Die Melodie und also erste Partie hat die erste Violine; die Flöte verdoppelt sie in der Oktave.

2. Die zweite Partie, das Akkompagnement, wird von dem ganzen übrigen Orchester ausgeführt. Wie herrlich dieser Kontrast wirkt, wird hoffentlich jeder Schüler durch das Anhören des trefflichen Werkes erkannt haben.

3. Es ist diese Stelle eine der wenigen in der Instrumentalmusik, deren Ausdruckszweck sich so deutlich ausspricht, dass er kaum von irgend Jemand zu verkennen sein wird. Wer sollte nicht aus dieser Melodie die leidenschaftlich ängstliche, immer wiederholte Bitte der liebenden Gattin, in den dazwischen schlagenden Vierteln das barsche Nein der Soldaten, die den Grafen abführen wollen, erkennen?

Egmont-Ouverture.

97.



1. In vorstehender Periode aus der Ouverture zu Egmont ist die erste Partie, die Melodie, an verschiedene Instrumente vertheilt,

die Klarinette fängt an, darauf folgt die Flöte, dann die Oboe, dann wieder die Klarinette.

2. Die zweite Partie, das dagegen kontrastirende Akkompagnement haben die Violinen, Viola, Bass und Fagott.

3. Das Akkompagnement tritt erst zwei Takte allein auf. Dadurch wird das Ohr gespannt auf die melodische Erscheinung, und diese hebt sich bei ihrem Eintritt noch deutlicher und wirksamer hervor.

4. Diese Gestaltungsweise hat aber noch einen zweiten Grund. Es geht nämlich unmittelbar eine kräftigere Stelle des ganzen Orchesters voraus, die noch mit einem Viertel in die gegenwärtige Periode hereinschlägt und dadurch, wie früher bemerkt wurde, einen Nachhall und Tonschatten über den ersten Takt wirft, aus dem das Akkompagnement sich erst zur vollen Klarheit herauszuwinden hat. Dies geschieht in den beiden ersten Takten vollständig, und nun werden die zarten Töne der Blasinstrumente ungetrübt gehört.

5. Eigentlich machen sich in dieser Stelle auch schon wieder, wie in Beispiel No. 94, drei Klanggegensätze bemerkbar. Den dritten nämlich bildet der Bass. Seine kurz angeschlagenen Viertel am Anfange jedes Abschnittes kontrastiren in Farbe und Rhythmus bedeutend gegen die fortgeführten Achtel der Violinen und der Viola.

6. Zugleich wird durch die Pausen des Basses die Zartheit und Durchsichtigkeit des Akkompagnements gefördert. Hätte er ausgehaltene Noten bekommen, so würde die dunkle und dicke Farbe derselben den Schatten des Akkompagnements zu sehr verdüstert und den Soloinstrumenten etwas von ihrer Helligkeit entzogen haben.
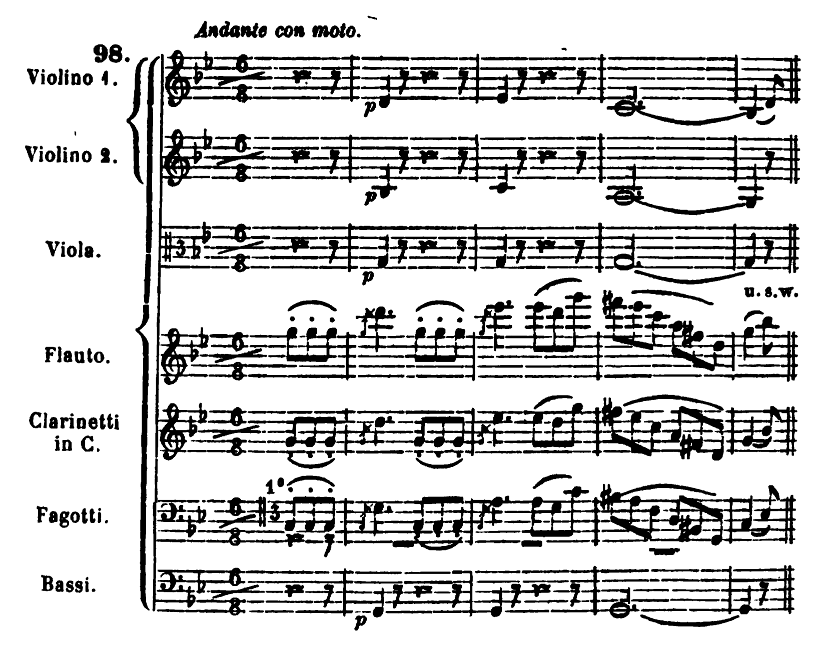
7. Die ausgehaltenen Töne des Fagotts machen die Achtel der Streichinstrumente weicher und schmelzender, ohne die Soloinstrumente zu decken. Die Hörner in den beiden letzten Takten verdunkeln die Farbe des Akkompagnements und ziehen wie eine düstere Vorstellung in die wehmüthigen Klagen der Soloinstrumente herein.

Das folgende Bild aus dem Wasserträger, siehe nächste Seite, No. 98, wird sich der Schüler nach den vorausgegangenen Erörterungen selbst erklären können. Flöte, Klarinette und Fagott, welche die Melodie vortragen, geben in Doppeloktaven einen höchst wohllautenden vollen Gesammtklang. Die zweite Partie, das Akkompagnement der Streichinstrumente, kontrastirt durch tieferen Klang und anderen Rhythmus gegen die erste.
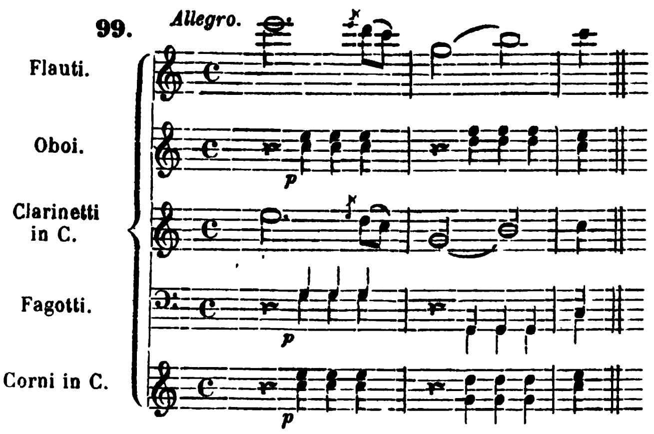
In No. 99 (siehe nächste Seite), haben

1. Blasinstrumente, Flöte und Klarinette, die Melodie, Blasinstrumente auch, Oboen, Fagotte und Hörner, begleiten.

2. Entsteht der Kontrast erstens durch die tieferen Lagen der Begleitung, zweitens durch verschiedenen Rhythmus und
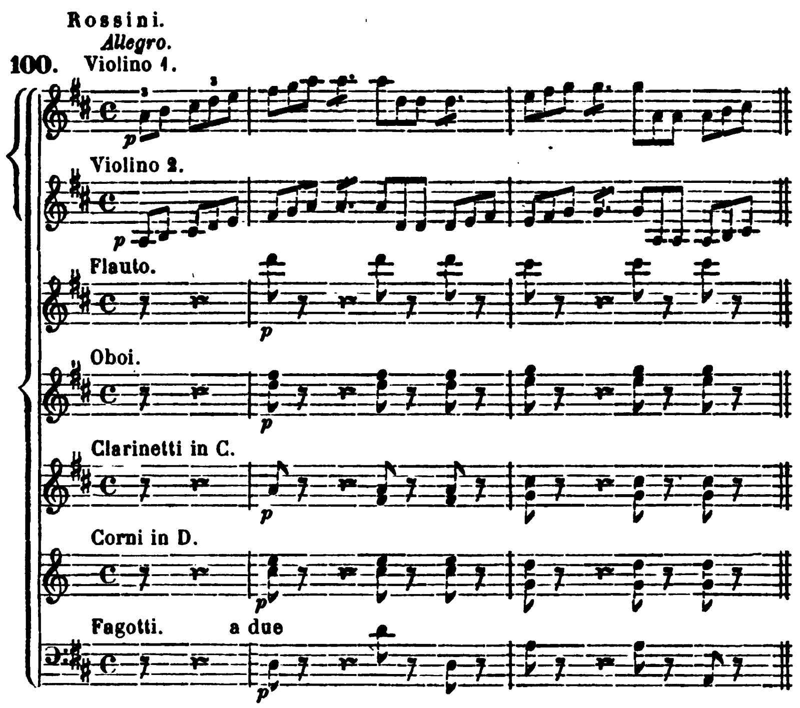


Weigl. Schweizerfamilie. Ouverture.
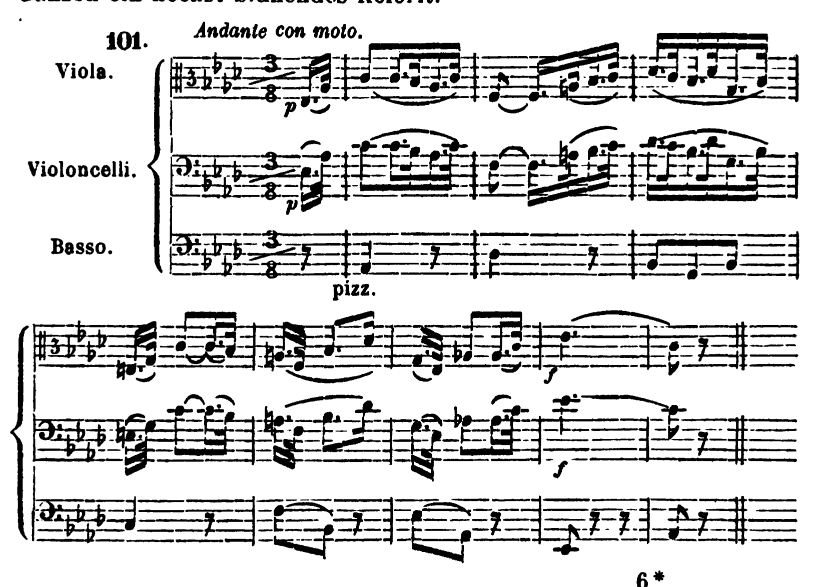


drittens durch die Viertelpause am Anfange der Takte, welche den Klang der Soloinstrumente hervortretender macht.

3. Die Oboen liegen zwar über der Klarinette, aber über den Oboen liegt die Flöte, und auf letztere fällt die Aufmerksamkeit des Ohres zunächst.

Einen herrlichen, scharfen und angenehmen Kontrast bilden in dem folgenden Beispiel No. 100 die Violinen in Oktaven gegen das Akkompagnement der Blasinstrumente. Der durchbrochene Rhythmus



der letzteren, so wie ihr reizender Gesammtklang, durch welchen die Violinen sich luftig und lustig hindurchschwingen, geben dem Ganzen ein höchst blühendes Kolorit.



1. Vorstehender Anfang des Andante aus der Cmoll-Symphonie von Beethoven zeigt ein Beispiel der einfachsten Art zweier Partien. Die Melodie wird von Viola und Violoncell im Einklang vorgetragen, das Akkompagnement hat der Bass allein.

2. Der Kontrast entsteht durch den verschiedenen Rhythmus und vorzüglich durch das Pizzikato des Kontrabasses, der dumpf und ahnungsvoll aus der Tiefe herauftönt, eine Oktave tiefer als er notirt ist.
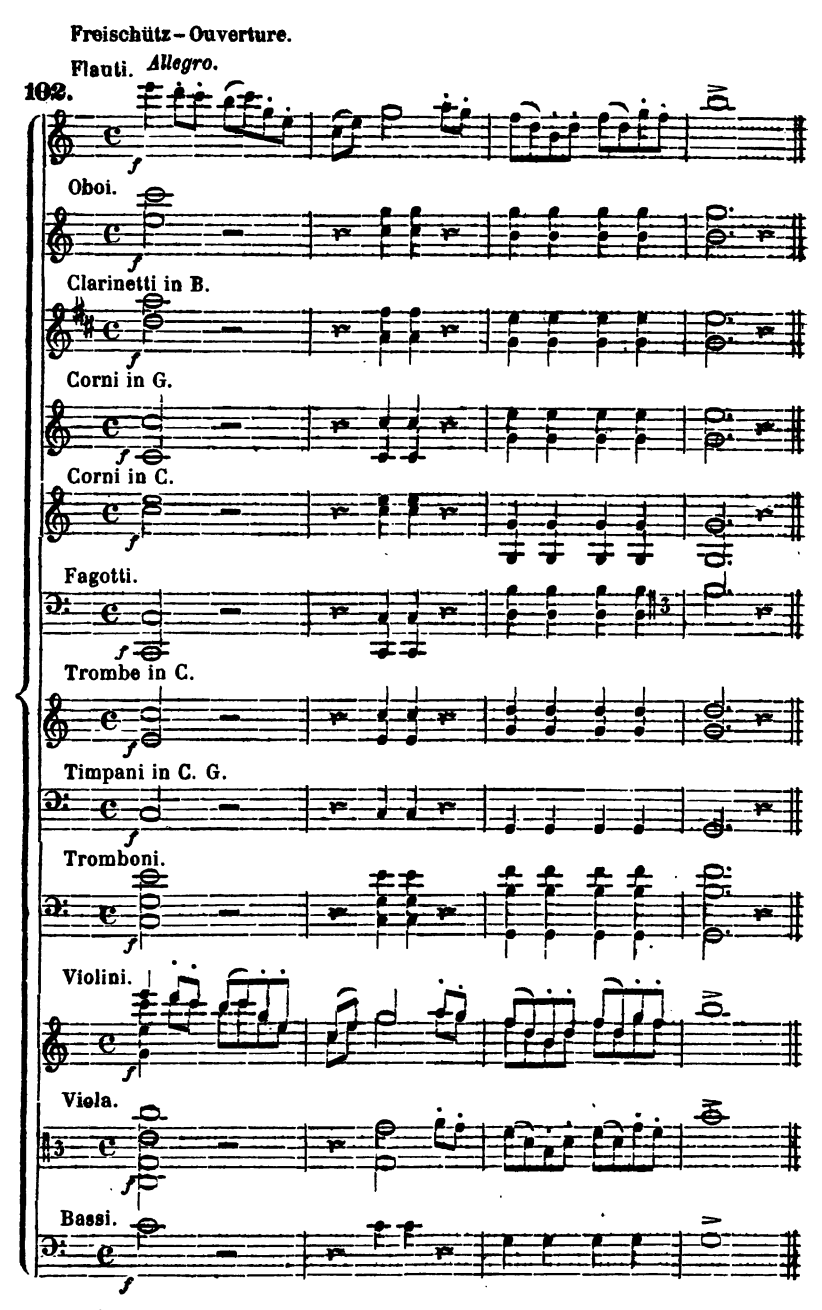
3. Viola und Violoncell in der tieferen und mittleren Region im Einklang gesetzt, sind zu Klage- und Trauerstimmen vortrefflich geeignet, die Klänge beider Instrumente sind sich am allernächsten verwandt und verschmelzen am innigsten mit- und ineinander.

Diesem Bilde, dessen beide Partien wie ein Duo erscheinen, folge eines vom vollsten Orchester ausgeführt, aus der Ouverture zum Freischütz.

Siehe nächste Seite, No. 102.

1. Beide Violinen haben die erste Partie, die Melodie, die Flöten gehen im Einklang mit. Geschieht letzteres zur Verstärkung der Violinen? Schwerlich. Zwei Flöten sind zu schwach, um zwölf Violinen einen merklichen Grad von Klangstärke hinzufügen zu können, zumal wenn, wie hier der Fall, alle anderen Instrumente mit ihrer ganzen Kraft dazu ertönen. Aber wir haben schon angedeutet, dass weichere Tonorgane den Klang von härteren mildern. Die Violinen, schnelle Figuren ausführend, geben immer einen etwas rauh schwirrenden Klang, die weicheren Flöten mildern ihn für das Ohr. Das ist der Grund, warum Weber den Flöten die Melodie der Violinen im Einklang beigegeben hat.
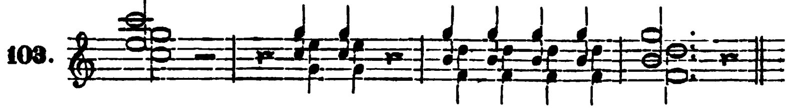
2. Im zweiten Takte ergreift die Viola die Melodie in der unteren Oktave mit. Offenbar zur Verstärkung der Violinen. Warum unterliess das Weber im ersten Takte? Aus zweierlei Gründen. Einmal sollte die Melodie aus der dichten gewaltigen Klangmasse des halben Orchesterschlags recht scharf kontrastirend hervorspringen, wozu die hohe Tonlage der Violinen und Flöten im Einklang vorzüglich geeignet ist. Sodann verstärkt und füllt der arpeggirte volle Akkord der Viola diesen ersten Anschlag des Orchesters, wie denn zu demselben Zwecke auch die zweite Violine im ersten Viertel in ähnlicher Weise verwendet worden. Die Melodie in der Oktave hat die Viola vorzüglich des dritten und vierten Taktes wegen erhalten, weil da das ununterbrochen forttönende Akkompagnement mehr deckt und die Hauptstimme eine Verstärkung wohl wünschen liess, die zwar von den dumpferen Violatönen nicht sehr hervortritt, aber von dem aufmerksamen Ohr doch mit empfunden wird.



3. Weber hat in allen seinen Orchesterkompositionen stets mit grosser Sorgfalt nach schöner Fülle des Klanges gestrebt, und es

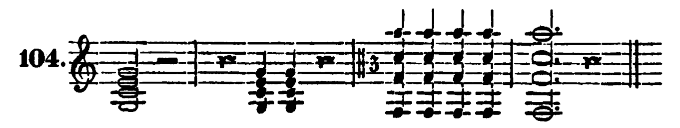
liegt ein Etwas in seinen glänzenden Tonströmen, wodurch sie sich von denen aller anderen Komponisten unterscheiden. Es ist dieses eine nur ihm eigenthümliche **kräftige**, **körnige** und saftige Tonkolorirung. Im Ganzen beruht sie auf denselben Grundsätzen, welche ich bei der Instrumentation des Anfangs der Zauberflöten-Ouverture, Beispiel No. 44 anzudeuten versucht habe. Doch hält **Weber** noch mehr als **Mozart** an der vollakkordlichen Behandlung der einzelnen klangverwandten Instrumentalpartien fest. Ich will dies an dem vorstehenden Klangbilde zunächst zeigen.

a. Oboen und Klarinetten für sich betrachtet geben folgende volle Harmonie:
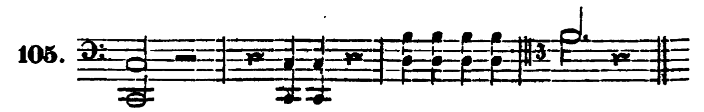
103. 

Das Eigene dabei ist, dass die Töne beider Instrumente ineinandergeschoben sind. Die Oboen haben im ersten Takte die Sexte *e–c*, die Klarinetten die Quinte *c–g*, und ähnlich ist die Mischung in den folgenden Takten fortgeführt. Durch alle seine Partituren zieht sich diese Gebrauchsweise der Oboen und Klarinetten, wo er volle Harmonien beabsichtigt. Er will die Klänge beider Tonorgane dadurch möglichst innig verbinden.

b. Man betrachte die G– und C–Hörner isolirt, sie haben wieder vollstimmige Harmonie in ihren klangvollsten Tonregionen.

104. 

c. Man denke sich zu vorstehendem Zusammenklang der vier Hörner die Fagotte

105. 
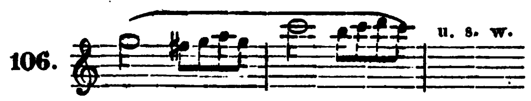
und man wird sich vorstellen können, welche kräftige, körnige und volle Harmonie schon dadurch entsteht. Warum erhalten die Fagotte im dritten Takte die Terz und Quinte in weiter Lage und nicht den Grundton dieses Akkordes wie bei der vorigen Harmonie? Weil die C–Hörner den ersteren in Oktaven übernommen haben, was sie konnten; sie konnten aber nicht die Terz und Quinte in der Lage der Fagotte in natürlichen Tönen angeben, wie Weber eben um der Fülle und Kraft auch dieser sich zunächst klangähnlichen Organe willen wollte. Sonderbar erscheint der Sprung beider Fagotte hin-

auf in den Einklang *f* im vierten Takte. Es geschah, um der melodischen Steigerung der Hauptpartie Nachdruck zu geben.

d. Auch die drei Posaunen sind vollakkordlich für sich gesetzt, mit Auslassung der Quinte in den beiden letzten Takten, wie man den Septakkord im dreistimmigen Satze gewöhnlich zu gebrauchen pflegt. Man sieht hieraus recht deutlich, wie Weber jede einzelne Instrumentalpartie so setzt, als sollte sie nöthigenfalls allein erklingend eine befriedigende Klang- und Akkordfülle hören lassen.

e. Denkt man sich nun alle diese einzelnen Partien zu zwei miteinander ertönend, z. B. No. 103 und 105, 104 und 105, 103 und 104, und jede von diesen wieder einzeln mit den Posaunen verbunden, macht man denselben Verbindungsversuch mit drei Partien, setzt man dazu auch später die Trompeten und Pauken, so ergiebt sich klar, woher die Kraft, Fülle und Körnigkeit des ganzen Zusammenklanges der akkompagnirenden zweiten Masse in diesem Bilde kommt. Wenn der Schüler bei dem Studium der Weber'schen Partituren diese Punkte im Auge behält, wird er sie mit seltenen Ausnahmen in allen Kraftstellen dieses Meisters in ähnlicher Weise behandelt wiederfinden und hieraus erkennen, dass Weber sie mit bewusster Absicht auf ein kräftiges Kolorit gebraucht hat.

Es werde hier gleich noch als Ergänzung zu dieser seiner Instrumentirungsmaxime die Bemerkung hinzugefügt, dass Weber in solchen Stellen, wo kein durchbrochenes Akkompagnement erscheinen soll, die Holzblasinstrumente und vorzugsweise davon die Oboen und Klarinetten in ausgehaltenen vollen Akkorden setzt, und dadurch den lebendigeren Figuren der Melodie und des Akkompagnements eine Lasur giebt, eine durchsichtige Farbe darüber zieht, die dem Gesammtklange Fülle und Verbindung giebt, ohne die Hauptpartie zu überdecken und zu verdunkeln. Gleich der folgende Satz, welcher sich an den in Beispiel No. 102 gegebenen anschliesst, mit der Melodie



und dem Akkompagnement in Vierteln der meisten anderen Instrumente, zeigt eine solche Lasur durch Oboen und Klarinetten,



und gewöhnlich setzt er dazu noch die Fagotte in ihren dickeren und körnigeren Tonregionen, wie z. B.
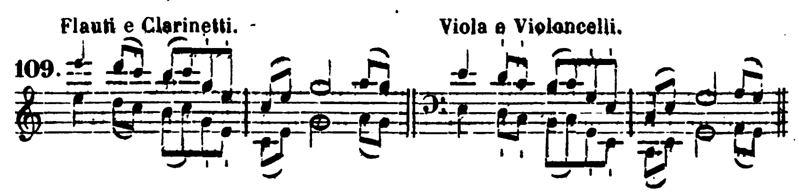


4. Alle Blasinstrumente, welche die Begleitungspartie ausführen, halten im letzten Takte drei Viertel aus, während die Melodienote den vollen Takt durchtönt. Die Ursache dieser kleinen Verschiedenheit liegt in dem nächstfolgenden Gedanken, der gleich stark instrumentirt ist. Weber lässt die Begleitungsmasse das letzte Viertel pausiren, damit eine Klangschwäche fühlbar werde und dadurch das mit dem nächsten Takte wieder voll eintretende Orchester in seiner ganzen Wucht in's Ohr falle. Es ist der Kontrast des Nacheinander, der dem Meister jene Viertelpause diktirt hat.

5. Der Schüler hat bereits dreierlei Begleitungsweisen kennen gelernt. Wir wollen nun als allgemeine Maxime annehmen:
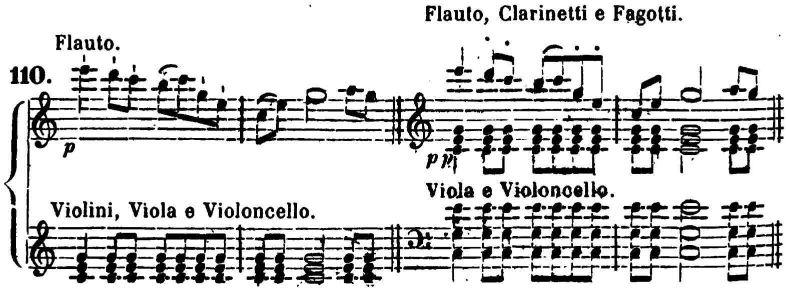
dass dieselbe Melodie in der einen oder anderen oder dritten Weise begleitet, bezüglich instrumentirt werden kann.

Hierdurch eröffnen sich für die Instrumentation eines und desselben Gedankens schon unendlich mannichfaltige Aussichten. Behalten wir die Weber'sche Zeichnung bei. Welche verschiedene instrumentale Darstellung kann man ihr schon nach der Maxime des ersten Kapitels, der Unisonogestaltung geben, von zwei Instrumenten an



bis zu allen vereint, welche die Figur ausführen können!

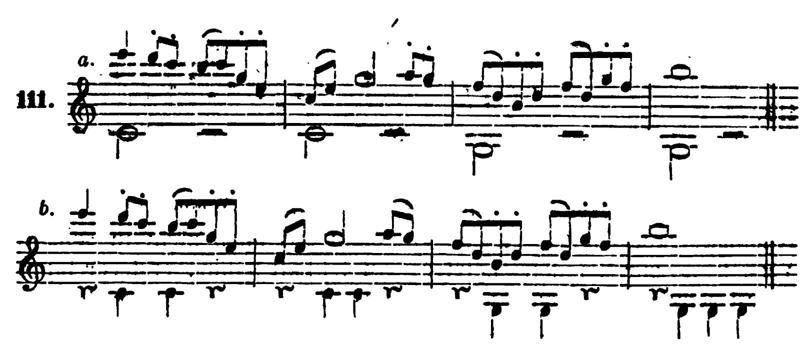
Ferner nach der Maxime des zweiten Kapitels,



und so fort mit mehreren, mit allen Instrumenten.

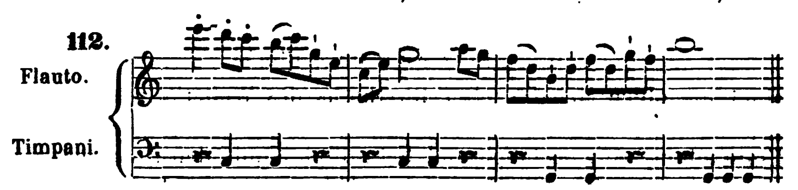
Und welche unendlichen Verschiedenheiten wieder nach der Maxime des gegenwärtigen vierten Kapitels, wo man sich nicht mehr an den Rhythmus der Melodie bindet, sondern im Akkompagnement einen anderen bringt! Ausser dem Weber'schen zum Beispiel diesen:

111.



Bedenkt der Lernende, wie viele verschiedene Rhythmen für das Akkompagnement zu derselben Melodie noch zu ersinnen möglich sind, und wie unendlich verschieden jede rhythmische Unterlage wieder instrumentirt werden kann, von zwei Instrumenten an, z. B.
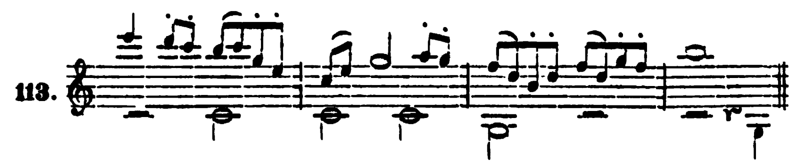
112.



durch alle mögliche Zusammensetzungen der Instrumente hindurch bis zum vollständigsten Orchester, so wird begreiflich, welch unermessliches Wunderreich von Tongebilden das Studium der Instrumentation uns eröffnet.

6. Dürften wir bei der rhythmischen Gestaltung des Akkompagnements zu einer Melodie nur den Eingebungen unserer Fantasie folgen, die Erfindung dieses Theiles eines Tonbildes würde wenig Mühe verursachen. Allein die höhere Tonkunst verlangt noch andere Rücksichten. Zunächst dürfen die rhythmischen Accente des Akkompagnements die rhythmischen Accente der Melodie zwar kontrastiren, aber nicht decken und hindern, sondern heben und fördern. Beide Rhythmenweisen müssen ein sinnlich wohlgefälliges Verhältniss zu einander haben. Diese Regel lässt sich freilich im Allgemeinen leicht aussprechen, ist aber für die besonderen Erscheinungen schwer zu artikuliren. Gefühl und Geschmack, gebildet durch sorgfältiges Studium der Meisterwerke, müssen hier helfen. Wir wollen indessen versuchen, durch eine negative Andeutung die Spur anzugeben, auf welcher man zur Einsicht in dieses dunkle Wesen gelangen kann.

Das Verhältniss, in welchem der Rhythmus des Akkompagnements in dem Beispiele No. 102 zu dem Rhythmus der Melodie steht, gefällt uns. Setzen wir dagegen anstatt der Weber'schen Begleitungspartie etwa folgende:

113. 

so gefällt uns dieser Rhythmus an sich nicht, wegen seiner Unregelmässigkeit in sich, und er gefällt uns auch nicht in seinem Verhältniss zur Melodie. Letztere eilt lebhaft dahin, ersterer tappt zuerst schwerfällig, am Ende ungewiss dazwischen. Diese Bemerkung deute dem Schüler den Gesichtspunkt an, von welchem aus das wohlgefällige Verhältniss beider Elemente zu einander zu betrachten und zu beobachten ist.

Wichtiger noch ist dieses Verhältniss in Beziehung auf den Ausdruck zu nehmen.

»All' meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm!«
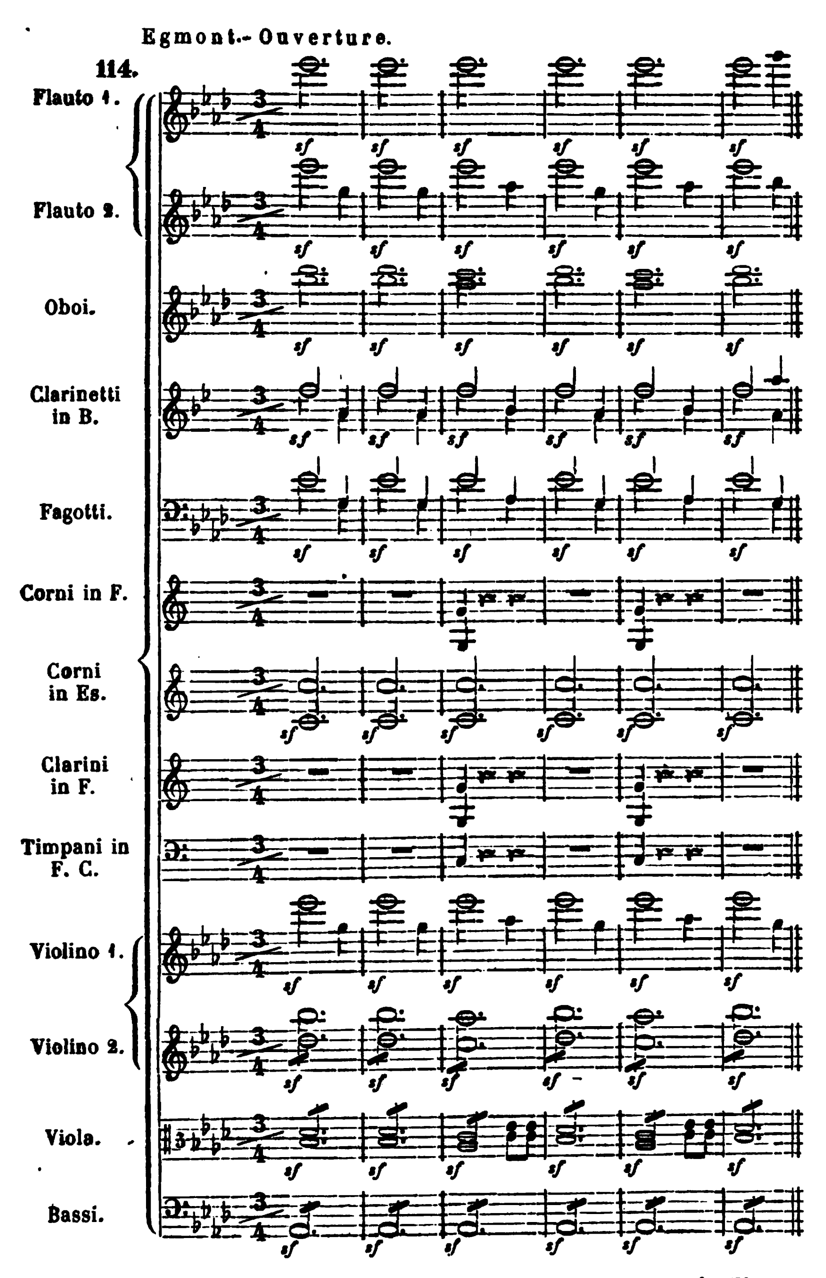
singt die obige Melodie. Der Rhythmus des Weber'schen Akkompagnements analogisirt in seinen Accenten eine feurige, stürmische Empfindung und bestätigt und bekräftigt damit den Ausdruck der Hauptstimme. Der Rhythmus des Akkompagnements in Beispiel No. 113 ist im Anfange träge und fährt auf dem letzten Viertel wie plötzlicher Schreck herein — er sagt etwas ganz Anderes als die Melodie, steht mit dieser in Widerspruch.

Diese Bemerkung deute an, wie verschiedene Rhythmen der Melodie und des Akkompagnements in Hinsicht auf den Ausdruck zu verwenden sind.

7. Um diese Verhältnisse und die Wirkung der Instrumentation des Akkompagnements recht deutlich erkennen zu können, stelle man sich zuerst die Melodie allein, hierauf die Begleitungsmasse allein, und alsdann erst beide Partien zusammenklingend in der Einbildungskraft vor.

8. Wir haben an den in diesem Kapitel vor Augen gebrachten Beispielen den Kontrast des Akkompagnements (zweite Partie), gegen die Melodie (erste Partie), meist in beiden Weisen zugleich verwendet gesehen, im Miteinander und Nacheinander. Die Begleitungsmasse kontrastirte scharf im Klange gegen die Melodie, und erschien auch rhythmisch scharf verschieden gegen jene, meist als durchbrochenes Akkompagnement.

Das folgende Beispiel aus Beethoven's Ouverture zu Egmont gehört ebenfalls zu dieser Klasse von Orchesterbildern, giebt aber Gelegenheit zu einigen weiteren Bemerkungen.



Zuerst ist zu bemerken, dass das Akkompagnement als Klangmasse weniger gegen die Melodie kontrastirt. Fassen wir das Streichquartett für sich in's Auge, so sehen wir, dass die zweite Violine der

Region der ersten sehr nahe kommt, ja dass die Viertelnoten der Melodie theils zwischen die Noten der zweiten Violine, theils mit diesen in den Einklang fallen. Noch höher und näher der ersten Violine liegen die Oboen. Und um die Melodie mit Tönen in derselben Region gleichsam zu umhüllen, hält die erste Flöte das *Es* der Violine aus. Die Melodie ist der zweiten Flöte im Einklang, den Klarinetten eine Oktave, den Fagotten zwei Oktaven tiefer mit übertragen, weniger zur Verstärkung, als vielmehr zur Weichermachung derselben; denn die Töne der Fagotte werden von den Es-Hörnern fast verschlungen, und die Klarinetten treten unter den höheren Begleitungsnoten auch kaum hörbar auf.

In rhythmischer Hinsicht entsteht zwar durch die Achtelbewegung des Streichquartetts einiger Kontrast, da aber diese Bewegung ununterbrochen fortfliesst, so ist der dadurch hervorgebrachte Gegensatz auch nur gering, und wird noch vermindert durch die aushaltenden Töne der Hörner, Oboen und ersten Flöte, welche sich von dem Rhythmus der Melodie wenig unterscheiden. Ein schärferer Kontrast entsteht allerdings durch die einzelnen Viertel der Trompeten, F-Hörner und Pauken im dritten und fünften Takte. Im Ganzen ist jedoch dieses Bild eines derjenigen, welches sich in innerlich gegensätzlicher Weise weniger als alle früher aufgezeigten hervorthut.

Diese Art von Orchestersätzen erscheint im Verhältniss zu den schärfer und durchsichtiger kontrastirten seltener in den Tonwerken, und sehr selten wird man zwei dergleichen unmittelbar auf einander folgen sehen. Vor und nach einem solchen erscheint gewöhnlich ein schärfer kontrastirter. Wir werden später dieser letzteren Bemerkung weitere Erörterungen zu widmen haben.
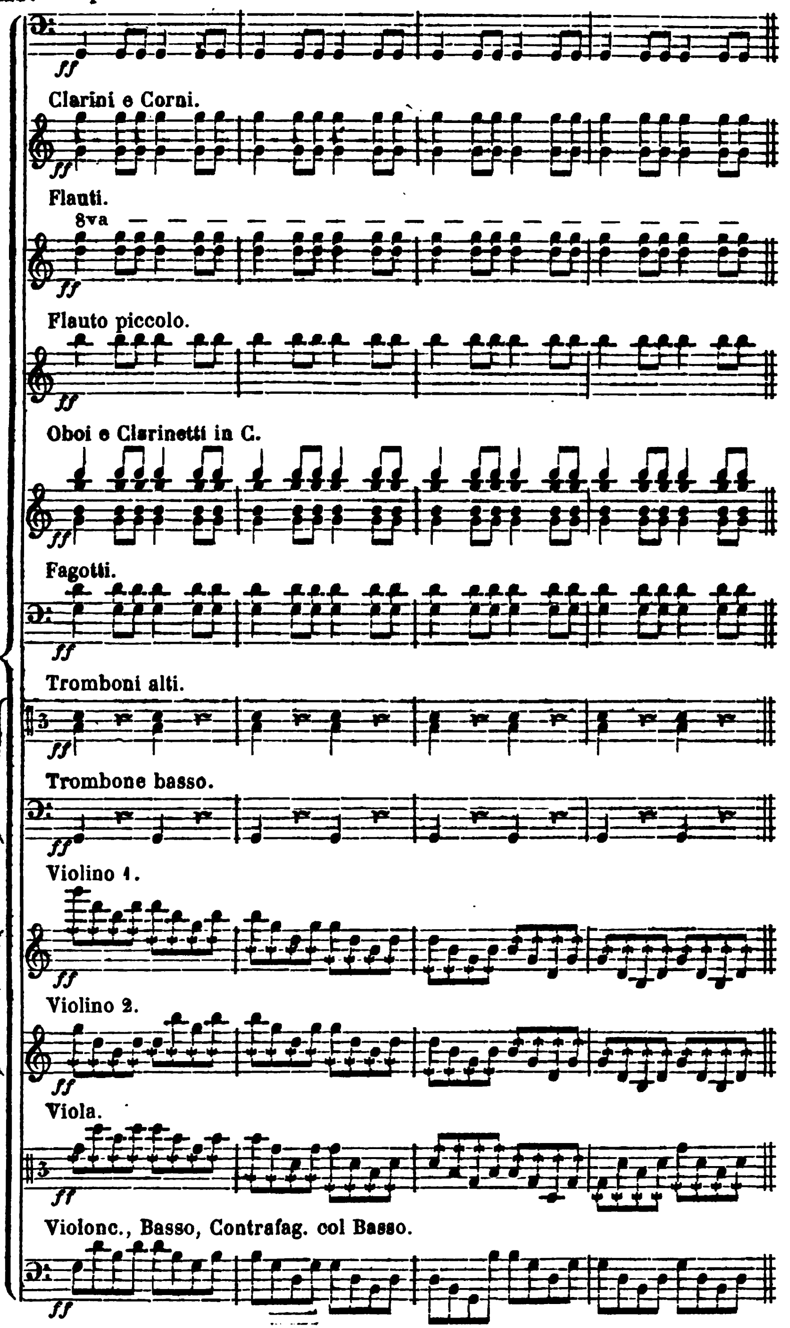
Betrachten wir noch einige homophone Begleitungsweisen der Melodie von anderer Art.

Es giebt viele Fälle, wo die homophone Begleitung nicht blos eine Partie ausmacht, sondern mehrere von einander verschiedene und dem Ohr unterscheidbare vernehmen lässt.

In folgendem Satze von Beethoven, siehe nächste Seite, No. 115, hat das Streichquartett mit dem Kontrafagott unisono die Hauptstimme. Die drei Posaunen bilden dazu eine Begleitungspartie, alle übrigen Blasinstrumente nebst den Pauken geben eine zweite.

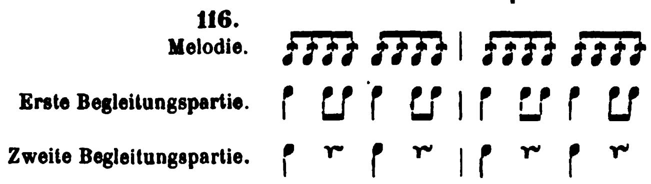
Einen besonders hervorstechenden Klangkontrast empfinden wir an diesen verschiedenen Partien nicht, wohl aber bemerken wir rhythmische Verschiedenheiten. Wir hören ein Ganzes zusammenklingen, aber in diesem unterscheiden wir zugleich drei besondere Rhythmen, und jeder Rhythmus führt doch auch eine Klangmodifikation mit sich.

115.


Timpani in C. G.
ff
Clarini e Corni.
ff
Flauti.
8va
ff
Flauto piccolo.
ff
Oboi e Clarinetti in C.
ff
Fagotti.
ff
Tromboni alti.
ff
Trombone basso.
ff
Violino 1.
ff
Violino 2.
ff
Viola.
ff
Violonc., Basso, Contrafag. col Basso.
ff

Die Sache wird sich dem Schüler deutlicher enthüllen, wenn wir von jeder Partie den Rhythmus nur in einer Stimme darstellen.

116.
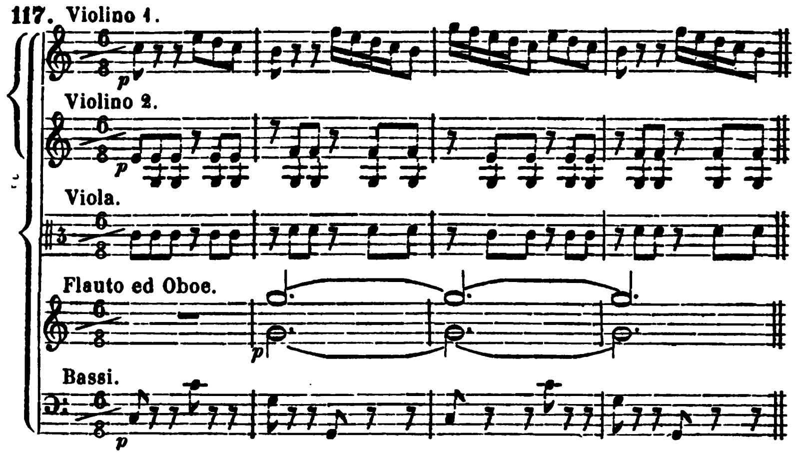


Man könnte daher sagen, das obige Bild ist in rhythmischer Hinsicht dreistimmig. Nur wird jeder Rhythmus, anstatt wie in einem Trio nur von einem Instrumente, im vollen Orchester von mehreren vereint ausgeführt.

In vorstehendem Beispiel zeigen sich drei verschiedene Rhythmen; einen für sich hat die Melodie oder Hauptpartie, zwei verschiedene führen die beiden Partien des homophonen Akkompagnements aus.

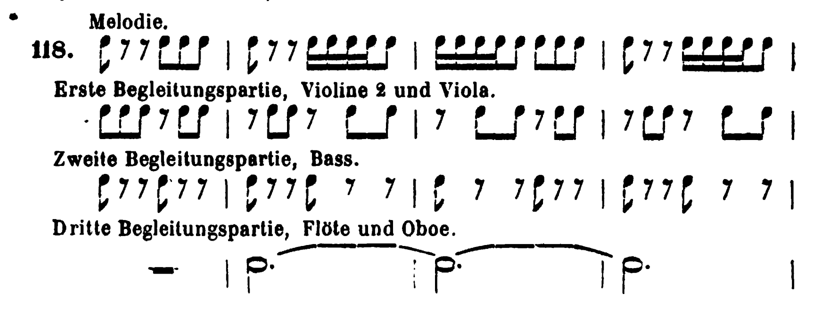
In folgendem Satze aus Mozart's Cosi fan tutte

117.



unterscheiden wir, die Melodie eingerechnet, vier verschiedene rhythmische Partien, nämlich:

118.



Die Betrachtungs- und Untersuchungsweise der Orchesterbilder von diesem Gesichtspunkte aus wird dem Schüler das Eindringen in die Geheimnisse der Instrumentirungskunst sehr erleichtern. Man lasse dabei die schon gemachte Bemerkung nicht aus dem Auge, dass, so viel verschiedene Rhythmen zusammengebracht werden mögen, sie einander nicht verwirren, undeutlich machen dürfen, sondern sich gegenseitig heben, zu einem deutlich erkenn- und auffassbaren Gesammtwesen verbinden müssen — und nehme noch folgende Maxime dazu in Obacht.

Da jede rhythmische Partie eine besondere Instrumentation erhält, welche einestheils für sich selbst gehört werden und wirken, anderntheils auch einen Farbenstrich zu dem beabsichtigten Gesammtklange beitragen soll, so ist ein genaues Berechnen und Abwägen beider Effektzwecke von der grössten Bedeutung.

In Beispiel No. 115 soll die Hauptpartie, welche dem Streichquartett nebst Kontrafagott zugetheilt ist, als mächtige Klangmasse sich aus der Höhe in die Tiefe hinabstürzen. Den ersten Gegenrhythmus, die erste Begleitungspartie dazu (Beisp. 116), führen die meisten Blasinstrumente nebst der Pauke aus. Wenn diese Partie für sich gehört werden sollte, so musste sie eben auch starkchörig auftreten. Man denke sich dieselbe nur von den Flöten, oder auch nur von Flöten und Oboen zusammen ausgeführt, so wird sich das grosse Missverhältniss gegen die Hauptpartie sogleich bemerkbar machen; jene wenigen und verhältnissmässig schwachen Blasinstrumente würden von den weit dickmassigeren Streichinstrumenten und dem Kontrafagott fast durchaus übertönt und verschlungen werden, das Ohr würde kaum etwas, oder nur eine sehr schattenhafte Wirkung von ihrer Mitthätigkeit erfahren. Und so wird man die gute Berechnung dieser beiden Partien in dem Beethovenschen Beispiel leicht einsehen.

Die Partie der Posaunen ist darauf berechnet, die Hauptaccente der beiden anderen Tonmassen zu verstärken. Dazu sind diese kräftigen Instrumente zweckmässig gewählt. Man stelle sich ihre Noten von drei Fagotten ausgeführt vor, so würde nicht die geringste Wirkung dadurch bemerkt werden.

In Beispiel No. 117 macht der Eintritt und das Aushalten des *g* von Flöte und Oboe einen herrlichen Effekt. Die Ursachen liegen in der rhythmisch kontrastirenden Begleitung und dem kontrastirenden Klange der Streichinstrumente. Man stelle sich die Rhythmen in Beispiel No. 118 von dem ganzen Orchester ausgeführt vor, so würde die eintretende Flöte und Oboe gar nicht gehört werden, und folglich auch gar keine Wirkung hervorbringen können.

So berechnet der Meister in der Instrumentation die verschiedenen Partien seiner Orchesterbilder gegen einander, und so muss
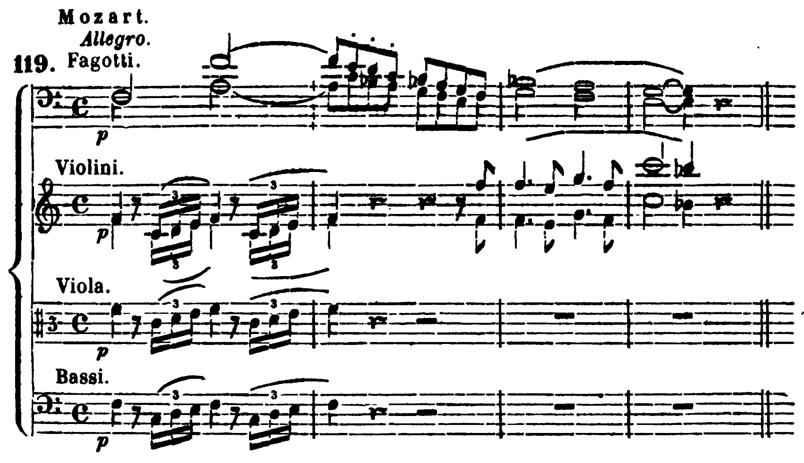
sie der Schüler fleissig betrachten und untersuchen, um auch in diesem wichtigen Punkte seine Erkenntniss zu schärfen und eine glückliche Praxis vorzubereiten.

Fünftes Kapitel.

Polyphonie.

Das vorige Kapitel zeigte Sätze, die sich in zwei und mehr Partien theilten, wovon die eine die Melodie, die andern blosses homophones Akkompagnement darstellten. Nun wollen wir Bilder vorführen, wo mehrere Stimmen melodisch selbstständig auftreten und gegen einander kontrastiren. Wir beginnen auch hier mit den einfacheren Weisen.
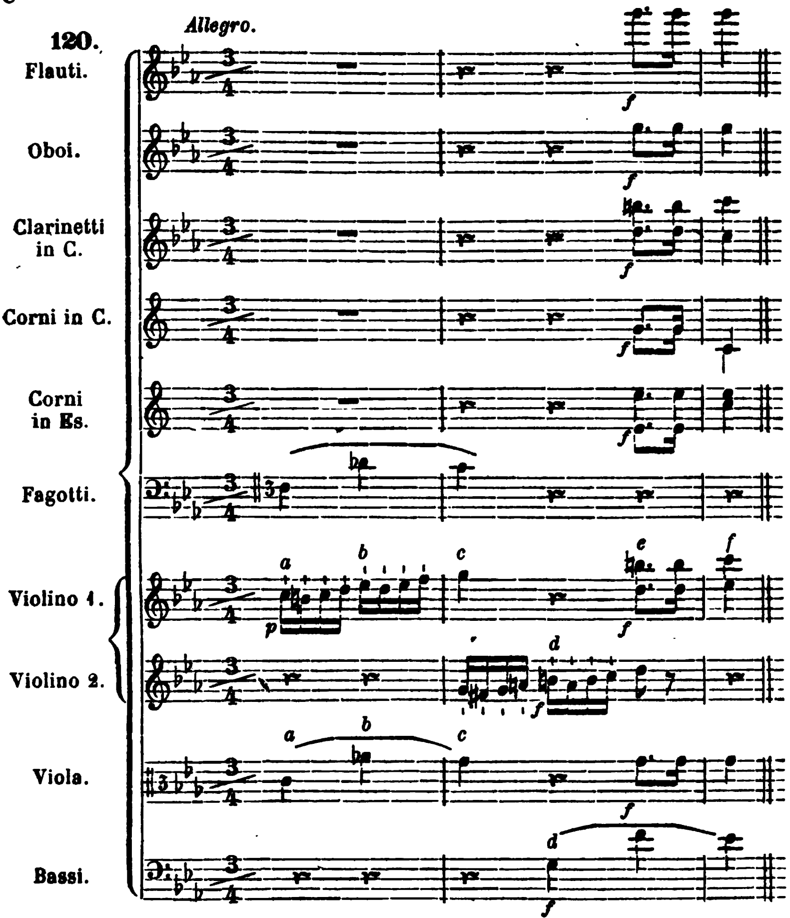
A. Zwei reine polyphone Partien.



Die Fagotte haben die eine Hauptmelodie, das Streichquartett die andere, in den beiden ersten Takten unisono, in den beiden anderen Takten die Violinen allein. Der Kontrast ist in allen Beziehungen in schönster Weise vorhanden. Im ersten Takte kontrastiren beide Partien durch verschiedenen Klang und melodisch-rhythmische Verschiedenheit. Im zweiten Takte entsteht der Kontrast durch die Pausen des Streichquartetts, wodurch die Fagottmelodie allein durch- und hervorbricht. Dann kommt wieder ein anderer Klangkontrast durch die über die Fagottmelodie hinaufsteigende Figur der Violinen. Es ist also hier Kontrast im Miteinander und im Nacheinander der

Stimmen. Wenige Instrumente, und nur vier Takte, aber welche Mannichfaltigkeit in den gegensätzlichen Melodien und Klängen!

Die Mozart'schen Partituren sind reich an solchen Sätzen. Möge sie der Schüler aufsuchen, sich ihr Wesen überall klar machen und seine Fantasie dadurch zur Erzeugung ähnlicher Bilder geneigt und geschickt machen.



Dem vorstehenden Abschnitt aus Cherubini's Wasserträger liegt dieselbe Gestaltungsmaxime wie dem vorhergehenden Mozart'schen Bilde zum Grunde. Die eine Partie führen die erste und zweite Violine abwechselnd aus, die zweite ebenfalls abwechselnd zuerst Viola und Fagotte im Einklang, dann der Bass.

Die Harmonie ist bis zu den zwei letzten Vierteln zweistimmig. Die Oktave unter *a*, die Quinte unter *b*, der Einklang unter *c*, sind leere Intervalle; unter *d* erscheint erst eine Terz, unter *e* und *f* tritt

volle Harmonie ein. Diese harmonische Leere wird aber hier nicht nur nicht missfällig empfunden, sondern sie befördert im Gegentheil die gute Wirkung, welche der grosse Meister beabsichtigte. Es sind nicht ganz drei Takte, die wir aus Cherubini's Ensemble vor uns sehen, aber zu gar mannichfaltigen Betrachtungen geben sie noch Anlass.

a. Zuerst ist zu bemerken, dass, wenn mehrere selbstständige Stimmen zugleich ertönen, die Aufmerksamkeit des Ohres vorzüglich auf den melodischen Gang derselben gerichtet und dadurch von der strengeren und feineren Beobachtung der harmonischen Verhältnisse abgelenkt wird. Die meisten Bach'schen Fugen enthalten harmonische Härten und leere Intervalle, die in einfachen Akkordfolgen oft sehr schlecht klingen würden. In dem kunstvollen polyphonen Spiel der Stimmen verschwinden sie und werden gar nicht bemerkt. Aus demselben Grunde empfindet man die leere Harmonie in dem vorstehenden Beispiel nicht. Das Ohr hat genug zu thun, um die Verhältnisse der Stimmen zu und gegen einander zu verfolgen und aufzufassen.

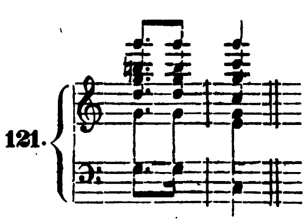
b. Diese Verhältnisse sind mehrfacher Art, nämlich:

1. Man hört im ersten Takte zwei rhythmisch- und melodisch kontrastirende gleichbedeutende Stimmen.
2. Beide erscheinen im zweiten Takte als Doppelnachahmung.
3. Beide zusammengebrachte Motive sind thematisch, indem sie früher schon, aber einzeln verwendet gehört wurden.
4. Ihr Klang ist im ersten Takte anders wie im zweiten, dort zart, hier stark.
5. Es sind drei Ausdrucksnuancen darin aufzufassen, heftige Klage und Bitte, (Viola, Fagotte, Bass), Angst (erste und zweite Violine), barscher Abweis (auf den beiden letzten Vierteln).

c. Die Kontraste des Miteinander und Nacheinander sind auch hier vereint. Im ersten Takte kontrastiren in Melodie und Klang die erste Violine gegen Viola und Fagotte. Im zweiten Takte die zweite Violine gegen den Bass. Beide Takte kontrastiren in ihrer Aufeinanderfolge.

d. Die harmonische Leere im ersten Takte und am Anfange des zweiten macht den Eintritt der vollen Harmonie auf den beiden letzten Vierteln wirkungsvoller. Die Leere kontrastirt die Fülle.

e. Die zwei letzten Viertel sollen nach des Komponisten Absicht stark und barsch klingen. Dennoch lässt er die zweite Violine und die Fagotte schweigen. Auch sind die Blasinstrumente, entgegengesetzt der Weber'schen, dicht in einander verschmolzenen Weise, in weiter und etwas dürftiger Harmonielage gesetzt, nämlich:
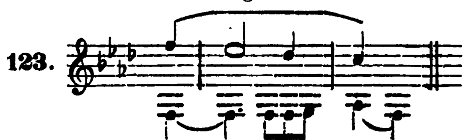


Abgesehen davon, dass die Septime *f* fehlt, so hätten auch durch doppelte Intervalle der Flöten, Oboen, der dazugezogenen Fagotte und der zweiten Violine alle die hier leeren Intervallenräume ausgefüllt werden können, wodurch eine viel vollere, dichtere und dickere Harmonie entstanden wäre. Sobald man aber den Blick auf die Figur des Basses wirft, sieht man auch ein, warum Cherubini das Letztere nicht gethan. Die Nachahmung der zweiten Melodie im ersten Takte durch den Bass im zweiten sollte gehört, und es durfte deshalb das *f* im Basse durch das darüber eintretende Forte der anderen Instrumente nicht zugedeckt werden. Darum auch liess er dies Intervall in allen anderen Instrumenten weg, damit es im Basse schärfer empfunden werde.

B. Zwei polyphone Partien mit anschliessendem Akkompagnement.

Selten erscheinen zwei selbstständige Stimmen oder Partien so einfach wie in den beiden vorigen Beispielen. Sehr oft treten mehr oder weniger begleitende Instrumente hinzu. Die einfachste Weise davon ist, wenn sich das Akkompagnement als Harmoniefüllung und Bekräftigung der einen oder anderen Stimme anschliesst.

Siehe nächste Seite, No. 122.

1. Die beiden selbstständigen Stimmen in dieser Stelle aus der Egmont-Ouverture, welche in Melodie und Klang gegen einander kontrastiren sollen, sind folgende.
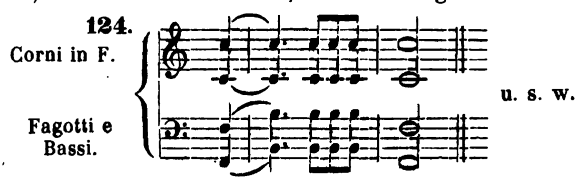


Die untere Partie haben Viola und Violoncello im Einklang, die obere Partie wird das erstemal von der ersten Violine, das zweitemal von Flöte und Oboe vorgetragen. Alle anderen Instrumente bilden das Akkompagnement, um die Harmonie auszufüllen.

2. Dieses Akkompagnement hat keinen hervorstechenden Kontrast zu den beiden Hauptstimmen, sondern schliesst sich dem Hauptaccente der ersten, der Violinmelodie, an, es bekräftigt den klagenden Ausdruck derselben. Ebenso hätte die Be-

Allegro.

122.
Flauto.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in F.
Corni in Es
Violini.
Viola.
Violonc.
Basso.

gleitung sich dem heftigen Gegensatze, welchen Viola und Violoncello ausführen, anschliessen können, etwa in folgender Weise:



Die Beethoven'sche Begleitung ist aber besser, weil der Kontrast des unteren Gegensatzes durch meine Instrumentation eher verdeckt als gehoben würde.

3. Da das Akkompagnement in dem ersten Abschnitte den leidenschaftlichen Klageaccent der Violinmelodie verstärken, aber weder

diese, noch den beinahe zwei Oktaven darunter liegenden Gegensatz verdecken soll, so durften die Akkordtöne, welche die Harmonie theils vervollständigen, theils durch Verdoppelung voller machen, nicht in die Tonlagen jener Hauptstimmen tönen, sondern mussten möglichst weit von beiden entfernt gesetzt werden. Und weil das Bild seinem Ausdruckszweck nach eine düstere Tonfarbe verlangt, so können die Fülltöne hauptsächlich nur in der Tiefe, unter den beiden melodischen Motiven liegen. Entsprechend diesen Bedingungen ist die Stelle instrumentirt, wie Bass, F-Horn und beide Fagotte zeigen. Die zweite Violine liegt zwar zwischen den Hauptstimmen, von beiden jedoch weit genug entfernt, um ihrer Bewegung und ihrem kontrastirenden Klange nicht hinderlich zu werden.

4. Nach demselben Gesetze ist der zweite Abschnitt instrumentirt, der sich als gesteigerte Wiederholung des ersten manifestirt.

5. Beide Abschnitte stehen durch die verschiedene Instrumentation auch in ihrer Aufeinanderfolge in Kontrast.

6. Es ist ein guter Grundsatz aus der Fuge her, dass Subjekt und Kontrasubjekt nicht zu gleicher Zeit beginnen und aufhören, damit das verschiedene Wesen beider sich dem Ohr recht fühlbar darstelle. Wenigstens der zweite Theil dieser Maxime ist am Schlusse jedes Abschnittes unseres in Betrachtung stehenden Satzes befolgt, indem die zweite Melodie um ein Viertel weiter schreitet als die erste. Damit nun dieser rhythmische Kontrast deutlich vernommen werde, haben die obere Melodie und alle begleitenden Instrumente auf dem zweiten Viertel eine Pause bekommen.
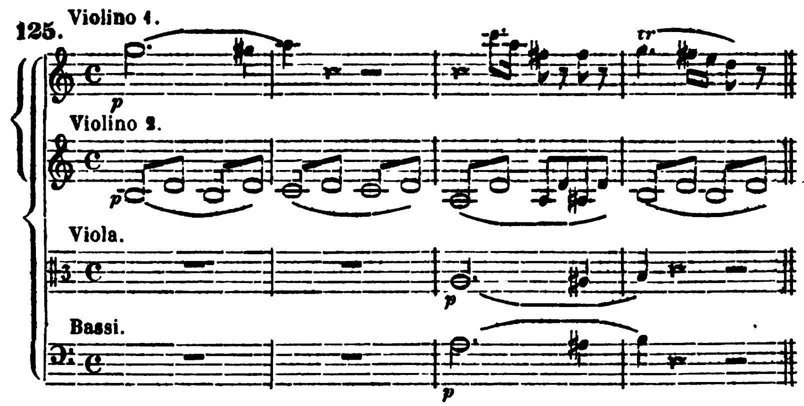
C. [Zwei polyphone Partien mit kontrastirendem Akkompagnement.

Wenn man in dem Beispiele No. 122 die beiden Hauptstimmen nicht mehr ganz allein hört, sondern wohl fühlt, dass noch ein drittes Element, begleitende Instrumente, dazu ertönt, so treten doch letztere weder im Rhythmus noch Klang als eine bedeutende Absonderung von jenen hervor, und werden als bedeutsam für sich, als eine selbstredende dritte Partie nicht besonders empfunden.

Es erscheinen aber in den Tonwerken gar viele Bilder, wo neben zwei polyphonen Gegenstimmen, auch das homophone Akkompagnement als eine dritte Partie wohl unterscheidbar in's Gehör fällt. Von diesen interessanten Gestaltungen wollen wir gleichfalls einige in Betracht ziehen.

Siehe nächste Seite, No. 125.

1. In diesem Satze aus der C dur - Symphonie von Mozart vernimmt das Ohr im ersten Abschnitt die Melodie und dazu ein kontrastirendes Akkompagnement in der zweiten Stimme.



Zu der von Bass und Viola vorgetragenen Nachahmung bringt die Oberstimme einen Gegensatz. Hier unterscheidet das Ohr nicht allein die beiden polyphonen Melodien, sondern auch die dazwischen fortfliessende Begleitungsstimme, es vernimmt deutlich drei in Rhythmus und Klang von einander verschiedene und darum gegen einander kontrastirende Partien.

2. Die Melodie der ersten Violine kontrastirt nicht allein durch ihren dünneren Klang in höherer Region gegen den vollen und weichen Klang des Basses und der Viola in tieferer Tonlage, sondern auch durch die grosse rhythmische Verschiedenheit. In letzterer Beziehung ist auch jene obgedachte Maxime aus der Fuge vollständig beobachtet. Die Violinmelodie tritt später ein und hört später auf als die Bassmelodie.
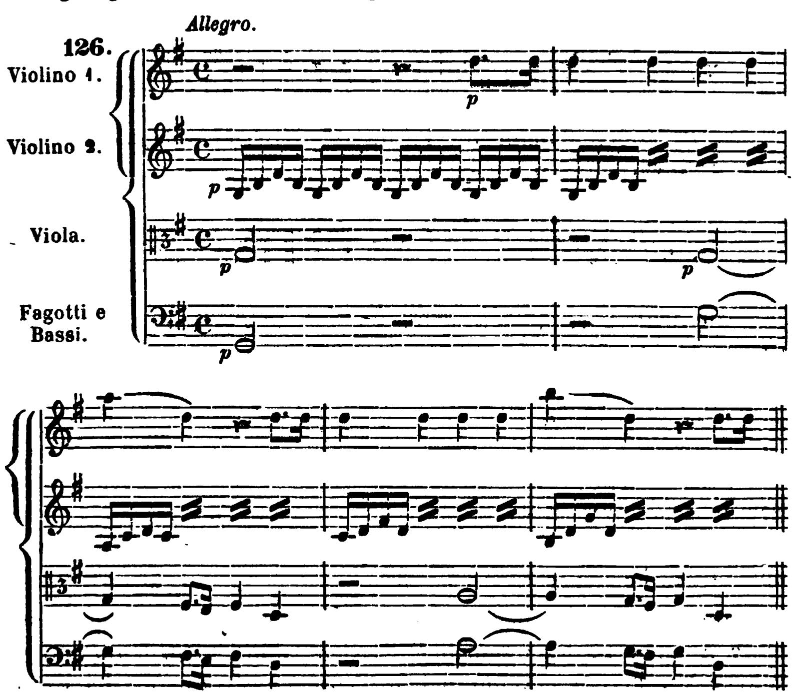
3. Wem, der die Symphonie gehört hat, ist nicht der ausserordentliche Wohllaut dieser Bassmelodie aufgefallen? Mehrere Ursachen wirken zusammen, um ihn zu erzeugen. Zuerst wird der Bassklang weicher gemacht durch den Mitklang der Viola, und ferner noch dadurch, dass die vier Achtel der Thesis in der zweiten Violine legato die Melodie mit angeben. Man lasse Violoncello und Viola weg, die zweite Violine nur *D* angeben, welche hohle, dumpfe und dürre Stimme wird der Kontrabass allein zu vernehmen geben. Man lasse das Violoncello mitspielen, die Stimme wird weicher und voller; die Viola trete hinzu, und noch anmuthiger wird der Klang; endlich erhalte auch die zweite Violine ihre Mozart'sche Behandlungsweise wieder, so wird man empfinden, wie mit jedem Zusatz die Ausbildung der Stimme zum wonnigsten Wohlklang zunimmt.

4. Die angenehme Wirkung dieser Nachahmung wird aber ferner noch dadurch erhöht, dass Bass und Viola vorher schweigen, der erste Abschnitt nur zweistimmig gesetzt ist, erste und zweite Violine eine dünnere Harmonie geben, und so die Klangfülle der nachher in einer tieferen Tonregion eintretenden Melodie dem Ohre

auffallender machen. Das ist die Kunst der Vorbereitung eines Effektes, einer Lichtwirkung durch einen vorgesetzten Schatten, oder umgekehrt, wie hier der Fall, einer Schattenwirkung durch ein vorgesetztes Licht.

5. Zweistimmig, wurde bemerkt, sei der erste Abschnitt gesetzt. Aber nicht einmal dieses ist vollständig der Fall. Im zweiten Takte schweigt nach dem ersten Viertel auch die erste Violine und die zweite tönt in ihrer leisen Achtelwallung ganz allein durch den übrigen Taktraum hin. Es ist natürlich, dass dieser noch schwächer werdende Klang den im nächsten Takte eintretenden vollen noch mehr hervorhebt.

6. Im dritten Takte wird die Aufmerksamkeit des Ohres durch die Nachahmung im Basse von der Partie der zweiten Violine abgelenkt, sie wird gleichsam von dem vorüberziehenden Schatten überzogen und verdunkelt. Aber das Gefühl dafür bleibt durch ihre vorhergehende deutliche Erscheinung, und sie wirkt doch als ein besonderes drittes Element fort, um so mehr, als dieses im nächsten Takte schon wieder eben so hell und deutlich aus dem kurz vorübergezogenen Schatten herausquillt.



Ein ganz ähnliches, wunderliebliches Bild ist das vorstehende aus Figaro's Hochzeit von unserem unsterblichen Meister. Es

bedarf nach den Bemerkungen über das vorhergezeigte Beispiel No. 125 keiner weiteren Erklärung.

D. Polyphone und homophone Gestaltungen zusammengesetzter Art.

Es ist bei der grossen Anzahl von Stimmen, die ein vollständiges Orchester anbietet, natürlich, dass polyphone und homophone Gestaltungen in noch viel zahlreicheren Zusammensetzungen erscheinen können als die bisher vorgestellten Beispiele enthalten. Je mehr verschiedene Partien aber zusammengebracht werden, je schwerer wird es auch, alle so zu behandeln, dass sie sich zu einem klaren und fasslichen Gesammtbilde vereinigen.

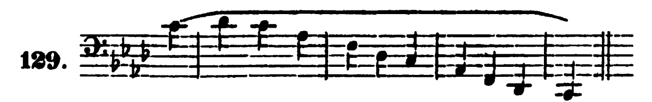
In folgender Periode aus der Egmont-Ouverture

Siehe nächste Seite, No. 127.
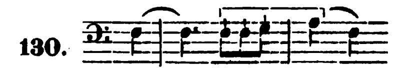
sind vier Partien zu bemerken: drei polyphone und eine homophone. Die polyphonen sind hier zugleich thematisch. Die Melodie der ersten Oboe erinnert an die Melodie der ersten Violine im Thema.

128. 

Eben daher stammt die Partie des Basses, welche dort vom Violoncell vorgetragen wird.

129. 

Die dritte Partie, welche die Violinen abwechselnd ausführen, ist aus dem Motiv
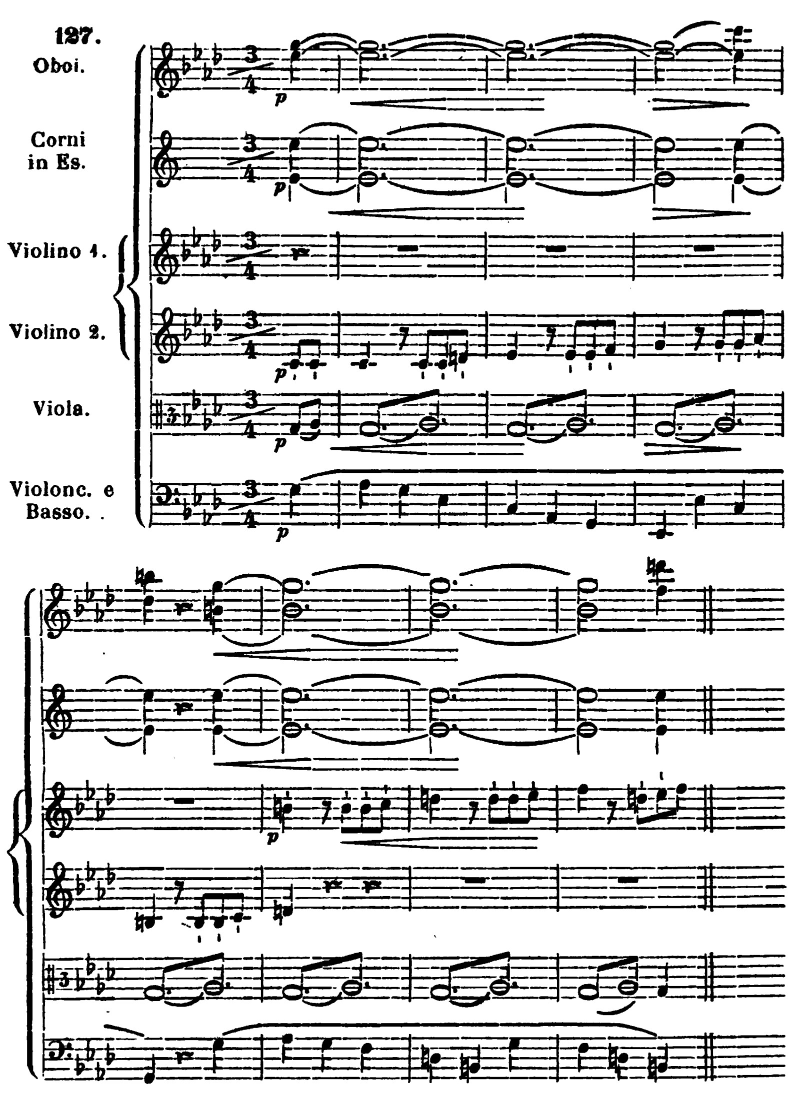
130. 

entwickelt, welches in Beispiel No. 122 Viola und Violoncell haben, wie die Einhakung zeigt.

Vier verschiedene Partien sollen also von dem Ohr vernommen und unterschieden werden.

Die beiden Hauptbedingungen, unter denen dem Komponisten diese Aufgabe zu lösen möglich werden kann, bleiben dieselben, welche wir bereits erkannt haben, kontrastirender Rhythmus und kontrastirender Klang.

Der kontrastirende Rhythmus ist in vorliegendem Beispiel da,



wie sich zeigt, wenn man die vier verschiedenen Partien rhythmisch auszieht.

131.

1. Erste Oboe als Melodie nebst der zweiten Oboe und den Hörnern als Füllstimmen.
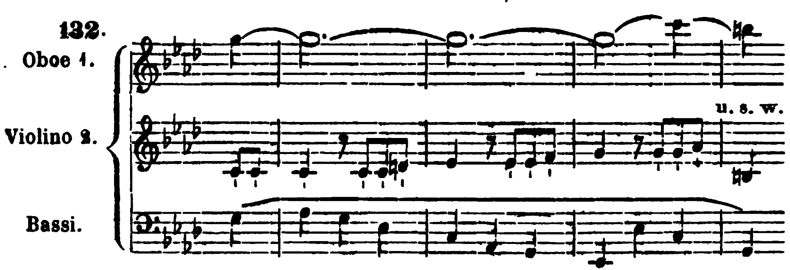
2. Violinpartie . . . .

3. Violapartie . . . .

4. Basspartie . . . .

In der rhythmischen Verschiedenheit der Stimmen liegt indessen die Schwierigkeit für die fassliche Gestaltung solcher zusammengesetzter Bilder weniger, sondern weit mehr in der geschickten Berechnung und Abwägung des kontrastirenden Klanges. So viel verschiedene Rhythmen, so viel verschiedene Klangfarben sollen sich auch möglichst deutlich von einander unterscheiden lassen. Folgende Maximen sind für letzteren Zweck zu berücksichtigen.

a. Der Komponist muss zunächst im Klaren sein, welche Partien als wesentliche des Satzes hauptsächlich in's Gehör fallen sollen. Dies sind in vorliegendem Beispiele die thematischen Stimmen, die in der Skizze schon vorhanden sein müssen, nämlich:

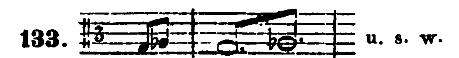


Denkt man sich diese drei Partien allein erklingend, wie sie hier stehen, so tritt nicht allein ihre rhythmische Verschiedenheit gegen einander sehr scharf hervor, sondern auch hinsichtlich des Klanges unterscheiden sie sich deutlich von einander. Namentlich bildet die Oboe einen scharfen Gegensatz zu der zweiten Violine und zum Bass. Violine und Bass kontrastiren zwar in ihrer Klangfarbe nicht so scharf gegen einander, aber doch genug, um in ihrem Unterschiede deutlich von dem Ohr vernommen werden zu können.

Für diese drei wesentlichen Partien ist daher in Hinsicht auf Rhythmus und Klang alles gethan, was nöthig ist, um sie deutlich hörbar und also fasslich zu machen.

b. Allein mehr als das, mehr als fasslich für das Ohr, und etwa interessant für den Verstand als geschickte Kombination dreier verschiedener Melodien, würde das Bild in der obigen rein dreistimmigen Fassung nicht sein. Als wohllautender Zusammenklang hätte es wenig oder keinen Reiz für das Ohr, es klänge etwas dürr und dünne, und als Ausdruck einer aus Klage und Unruhe zusammengesetzten Stimmung entbehrte es jener düsteren Farbe, mit welcher wir solche Gefühle in unserem Gemüthe gleichsam zu schauen glauben.

c. Um den Ausdruck noch unruhiger und das Kolorit zugleich dunkler zu machen, setzte Beethoven zwischen zweite Violine und Bass eine vierte, eine Füllstimme, die Viola mit der Figur



d. Diese Partie füllt und verdunkelt das Bild, schwächt aber auch durch die ähnliche Klangfarbe den Klangkontrast zwischen Violine und Bass etwas.

e. Trotzdem war Beethoven das Bild noch nicht voll- und wohlklingend genug, und er setzte deshalb zu der ersten Partie der Oboe eine zweite Oboe und zwei Es-Hörner als weitere Füllstimmen hinzu. Hierdurch ist das Bild noch voller, dunkler und viel wohlklingender, die Kontrastirung, namentlich der beiden Partien der zweiten Violine und des Basses, aber auch noch etwas mehr verwischt worden. Denn nun tritt das erste Horn verdunkelnd und etwas verdumpfend in die Region der zweiten Violine,



was noch mehr durch das zweite Horn eine Oktave tiefer bewirkt wird, welches mit der Figur der Viola auf derselben Tonhöhe zusammentrifft.



f. Allein das wollte eben Beethoven; das Bild sollte hauptsächlich — in den unruhigen Partien im Halbdunkel ertönen, und nur die Klage der Oboe heller sich daraus hervorheben. Das war sein Ausdruckszweck, und dieser giebt stets das Hauptgesetz für die Instrumentation bezüglich Kolorirung eines jeden Gedankens.

Und auch hier ist, wie ich schon mehrmals erinnert, nicht ausser Acht zu lassen, dass jedes Blasinstrument nur einzeln ertönt, die Streichinstrumente aber immer vielfach besetzt sind. Und ferner ist ebenfalls schon bemerkt worden, dass Blas- und Streichinstrumente auch in gleichen Regionen sich dennoch durch ihren heterogenen Klangcharakter bemerkbarer von einander unterscheiden, als Instrumente von gleicher oder sehr ähnlicher Art, wie z. B. Flöte, Klarinette und Oboe, oder wie blos Streichinstrumente.

g. Beim Ausführen der Skizze in der Partitur beobachte der Schüler folgende Methode.

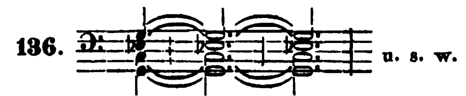
1. Er trage von den wesentlichen Stimmen zuerst diejenige ein, welche verhältnissmässig den schwächsten und dumpfsten Klang hat.

2. Hierauf werde die nächste hellere hinzugesetzt. So fahre er,

3. vom Schwächeren und Dumpferen zum Stärkeren und Helleren übergehend fort, wo noch mehr wesentliche Stimmen vorhanden sind. In dem Beethoven'schen Bilde ist nach dieser Ordnung zuerst der Bass, dann die zweite und erste Violine, endlich die erste Oboe eingetragen worden.

4. Nun erst kann man an das Hinzusetzen der Nebenstimmen gehen, indem die weitere Ausmalung durch Schatten oder Lichter nach der Natur der wesentlichen Stimmen und nach dem Klang- und Ausdruckszweck, welchen das ganze Bild haben soll, berechnet wird.

Die Bassstimme z. B., welche einen relativ dunkeln und dumpfen Klang hat, wäre, wenn man ihre Natur nicht streng in's Auge fasste, durch wenige dunkle Farben in ähnlicher Region leicht so zu überstreichen, dass sie kaum oder gar nicht zu hören sein würde. Man brauchte etwa nur C-Hörner und Fagotte in folgender Lage dazu zu setzen.

136.  u. s. w.

Gäbe man Hörnern und Fagotten diese volle Harmonie eine Oktave höher, so würden sie zwar den Bass nicht so sehr, dagegen aber die Partie der zweiten Violine fast ganz in eine dunkle Klangwolke hüllen.

Diese Bemerkungen werden genügen, um den Schüler von der Zweckmässigkeit der angerathenen Methode zu überzeugen.

h. Dass der Komponist beim Instrumentiren die Grade der Stärke und Schwäche, alle Nuancen der Vortragszeichen mit in seine Berechnungen aufzunehmen hat, versteht sich von selbst. Man denke sich die zweite Violine und später die erste in obigem Bilde *ff* vorgetragen, und man wird sogleich merken, dass dadurch ein anderer Effekt als der gegenwärtige herauskommen muss.
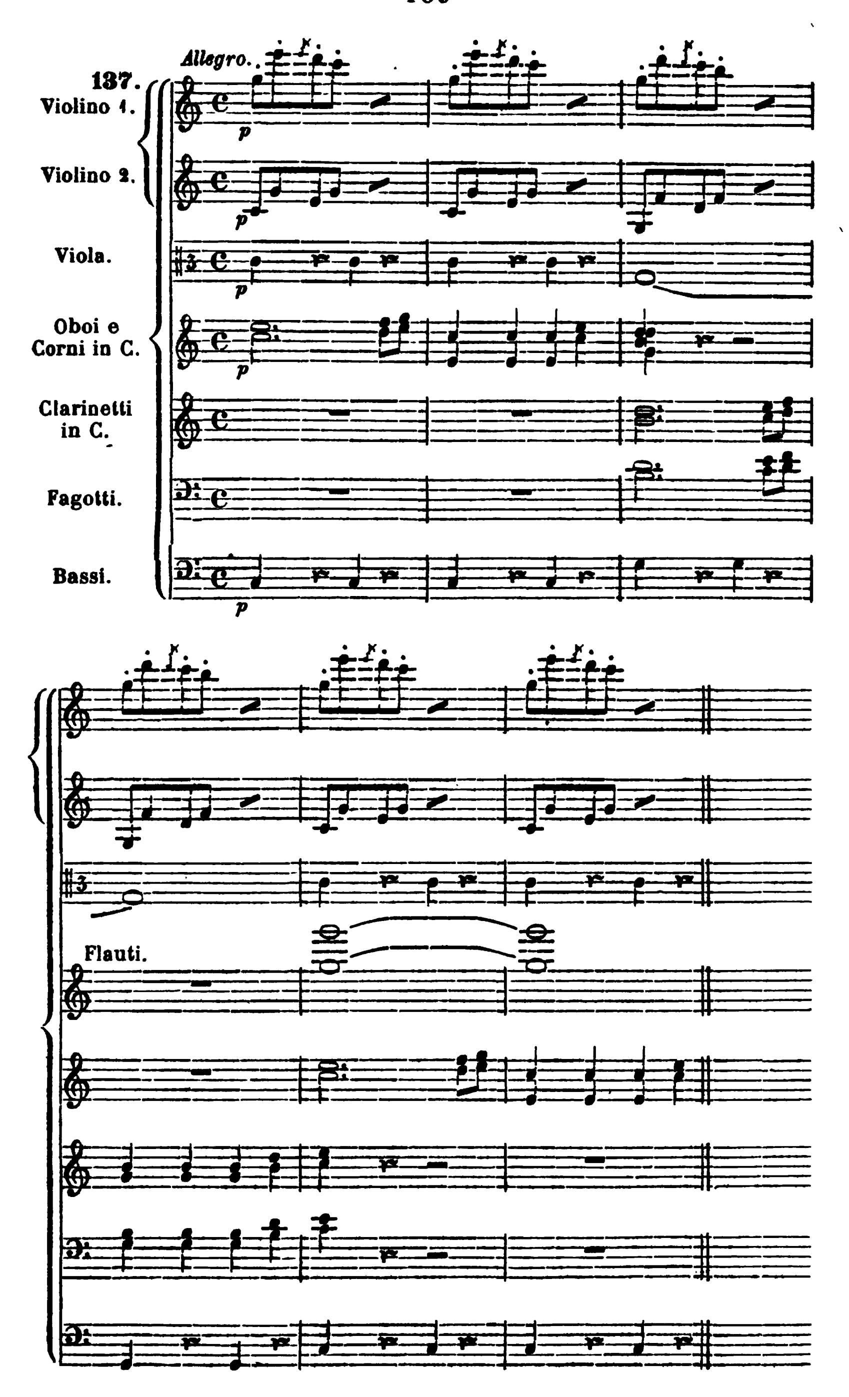
Betrachten wir ein anderes, höchst reizendes Bild ähnlicher Art aus Weigl's Ouverture zur Schweizerfamilie.

Siehe nächste Seite, No. 137.

1. Hier sind, wenn wir alle rhythmischen Unterschiede der Stimmen genau nehmen wollen, in den ersten zwei Takten vier, in den andern vier Takten fünf verschiedene Partien zu bemerken, nämlich:

In den zwei ersten Takten.

a. Die erste Violine . . — polyphon.
b. Die zweite Violine . — homophon.
c. Viola und Bass . . — homophon.
d. Oboen und Hörner . — polyphon.


137.
Allegro.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Oboi e
Corni in C.
Clarinetti
in C.
Fagotti.
Bassi.
p
Flauti.

Im dritten und vierten Takte.

a.	Erste Violine . . .	— polyphon.
b.	Zweite Violine . . .	— homophon.
c.	Viola.	— homophon.
d.	Klarinetten und Fagotte	— polyphon.
e.	Bass	— homophon.

Im fünften und sechsten Takte.

a.	Erste Violine . . .	— polyphon.
b.	Zweite Violine . . .	— homophon.
c.	Viola und Bass . . .	— homophon.
d.	Oboen und Hörner .	— polyphon.
e.	Flöten	— homophon.

Es sind also im ganzen Satze zwei wesentliche, polyphone, und theils zwei, theils drei begleitende, homophone Partien zu vernehmen.

2. Diese vier und bezüglich fünf verschiedenen Partien sind äusserst glücklich zu einem reizenden Gesammtbilde verbunden.

a. Zuerst ist der wirkungsvolle rhythmische Kontrast zu beachten, in welchem die beiden wesentlichen Partien, die erste Violine einestheils und die Melodie der Oboen und Hörner, Klarinetten und Fagotte, abwechselnd anderntheils zu einander stehen.
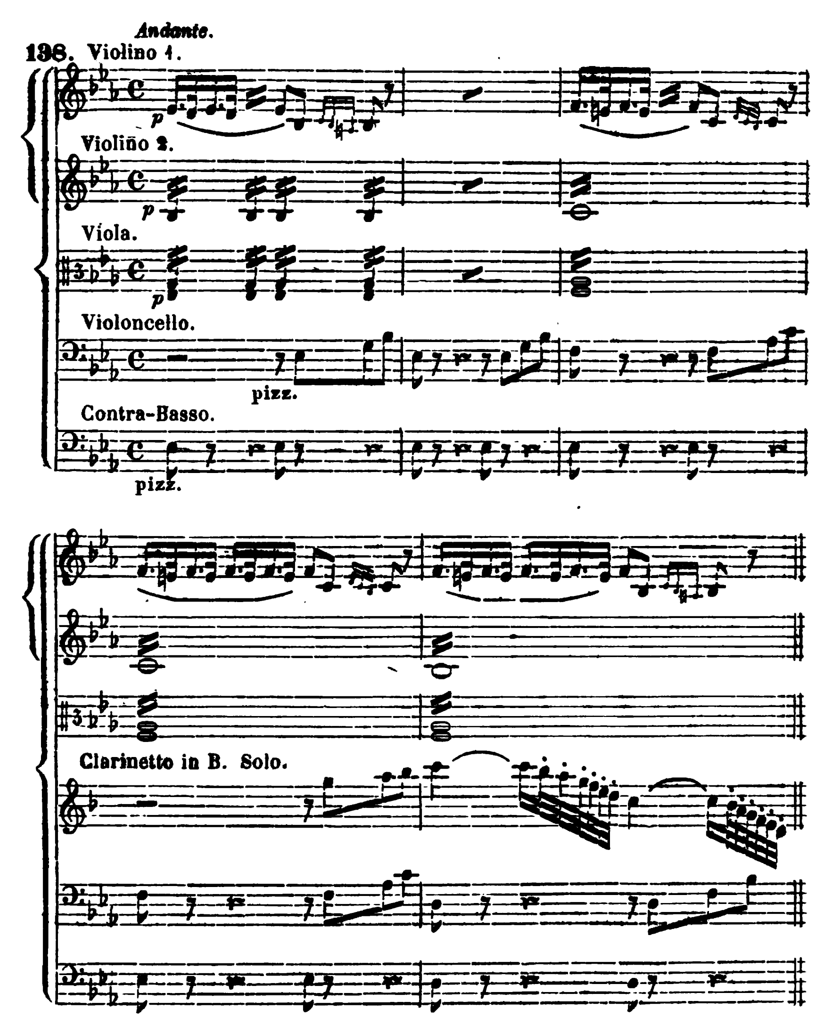
b. Sodann ist der eben so wirkungsvolle Kontrast des Klanges zwischen diesen beiden wesentlichen Partien hervorzuheben, der durch die Verschiedenheit der Streich- und Blasinstrumente und durch die Höhe der Lage der Violinen über den Blasinstrumenten bewirkt wird.

c. Eben so glücklich sind die begleitenden Partien behandelt. Die zweite Violine unterstützt und steigert die heitere Lebendigkeit der ersten Violinpartie. Dasselbe thun die kurz angeschlagenen Viertel in der Bass- und Violapartie. Die ausgehaltenen Töne der Viola bringen eine feine liebliche Nuance in den dritten und vierten Takt, welche im fünften und sechsten noch lieblicher hervortretend von den Flöten übernommen wird.

3. Das ganze Bild ist ein durchaus klares, durchsichtiges, und schildert höchst anmuthig den Jubel der Gemüther, aus denen nach der Beseitigung der Widerwärtigkeiten aller Gram entschwunden ist.
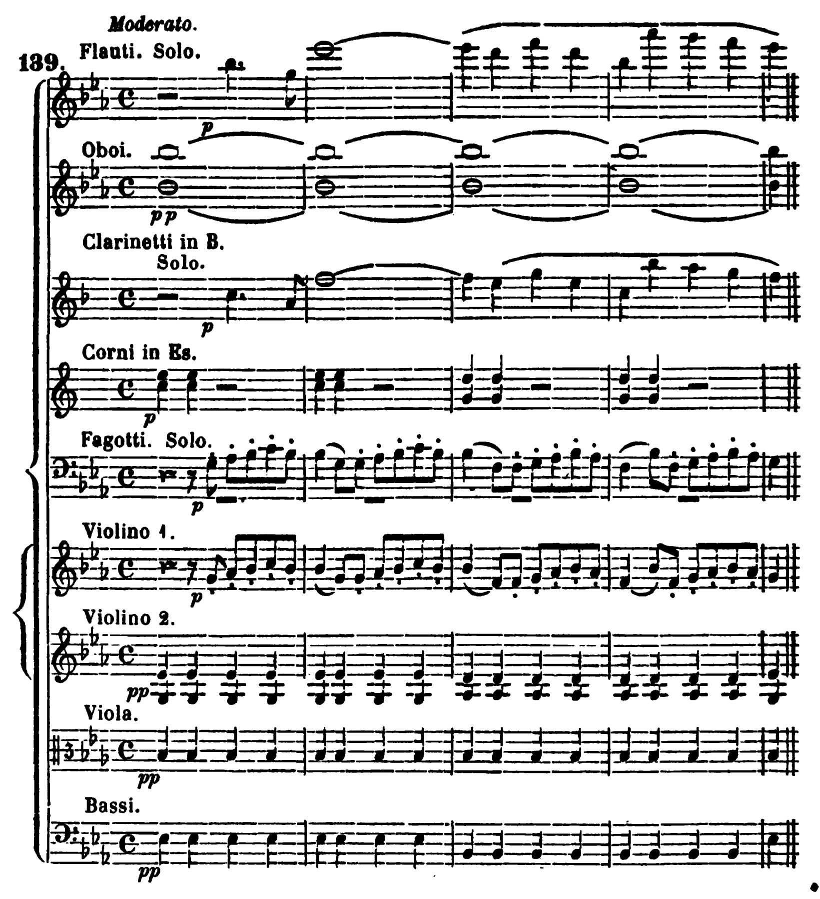
Das nachstehende Beispiel aus Rossini's Othello, siehe nächste Seite, No. 138 bedarf nur weniger erklärender Worte.

Es ist bemerkenswerth wegen des scharfen Klangkontrastes, durch welchen die eintretende helle Klarinette sich von der dunkeln Farbe der anderen Instrumente abhebt und wegen des rhythmischen



Kontrastes zugleich, welchen ihre Figur gegen die Figuren des übrigen Orchesters bildet. Auch Bass und Violoncell bringen durch ihr Pizzikato einen schönen Klang- und durch ihre von den anderen Streichinstrumenten verschiedenen Figuren einen angenehmen rhythmischen Kontrast hervor.

Das folgende Bild aus der weissen Dame, siehe nächste Seite, No. 139 ist ein fein abgewogenes. Boieldieu ist sehr reich an schönen, neuen Orchestereffekten, und seine Partituren können zum Studium bestens empfohlen werden, da er von der Manie nach Massenwirkungen noch nicht ergriffen war, einen edlen Geschmack besass und es ihm an Kraft doch keineswegs mangelte.



Der Satz besteht aus fünf Partien, zwei polyphonen und drei homophonen.

Die erste polyphone Partie tragen Flöte und Klarinette, die zweite erste Violine und Fagott vor.

Beide Melodien stehen im Rhythmus und Klang in gut unterscheidbarem Kontrast gegen einander. Flöte und Klarinette haben helle, Violine und Fagott dunkle Farben.

Die erste homophone Partie (Begleitung) haben zweite Violine, Viola und Bass, die zweite die Hörner, die dritte die Oboen.

Die in der Oktave aushaltenden Töne der Oboen schwächen durch ihre helle Farbe die ebenfalls helle Farbe der Flöte und Klarinette ein wenig. Auch das Akkompagnement der Streichinstrumente verhüllt durch seine dunklere Farbe in den fortlaufenden Vierteln die ähnliche dunkle Farbe der ersten Violine und des Fagotts, und lässt den rhythmischen Kontrast der beiden Hauptpartien nicht sehr

auffallend hervortreten. Vielleicht wäre es besser gewesen, wenn Boieldieu von den begleitenden Streichinstrumenten in jedem Takte nur die zwei ersten Viertel hätte angeben lassen statt von den Hörnern; da würden die Gegensätze der beiden Hauptmelodien deutlicher in's Ohr fallen und dieses Akkompagnement hätte gegen jene Hauptstimmen auch mehr kontrastirt.

Diese Bemerkungen haben jedoch nur einiges Gewicht, wenn der Satz nicht mit aller der Delikatesse ausgeführt wird, mit der ihn der Komponist empfunden und berechnet hat. Man wird nämlich bemerken, dass bei den beiden Hauptpartien nur ein *p*, bei den drei begleitenden Partien hingegen *pp* vorgezeichnet ist. Der Komponist hat damit genugsam angedeutet, dass Flöte und Klarinette und ebenso Violine und Fagott ihre Melodien gehörig hervorheben, die anderen Instrumente alle aber ihre Begleitung möglichst leise vortragen sollen. Geschieht dies, geben die Oboen ihre ausgehaltene Oktave, die begleitenden Streichinstrumente sowie die Hörner ihre Viertelnoten mit dem möglichst leisen Grade des piano an, so werden die beiden Hauptmelodien vollkommen deutlich gehört. Es geschieht aber leider selten, weshalb der Reiz dieses Bildes auch selten zur vollkommenen Erscheinung gelangt.

Endlich muss noch bemerkt werden, dass die beiden Hauptpartien zugleich von zwei Sängerinnen mit ausgeführt werden und dadurch natürlich mehr in's Ohr fallen müssen, als von den Instrumenten allein vorgetragen zu erwarten ist.

In dem folgenden Satze aus **Mozart's Symphonie mit der Fuge** (siehe nächste Seite, No. 140) finden sich

1. vier polyphone Partien vereint, und die Pauke allein kann man als eine fünfte Begleitungsstimme bezeichnen.

2. Die erste Partie haben beide Violinen, die zweite, Viola und Bass, die dritte, Flöten, Oboen und Fagotte, die vierte, Hörner und Trompeten.

3. Der rhythmische Kontrast, der mit der zunehmenden Zahl wesentlicher Partien immer schwerer herzustellen wird, wenn nicht ein Figurenwirrwarr entstehen soll, ist hier auf's Glücklichste hervorgebracht.

141.
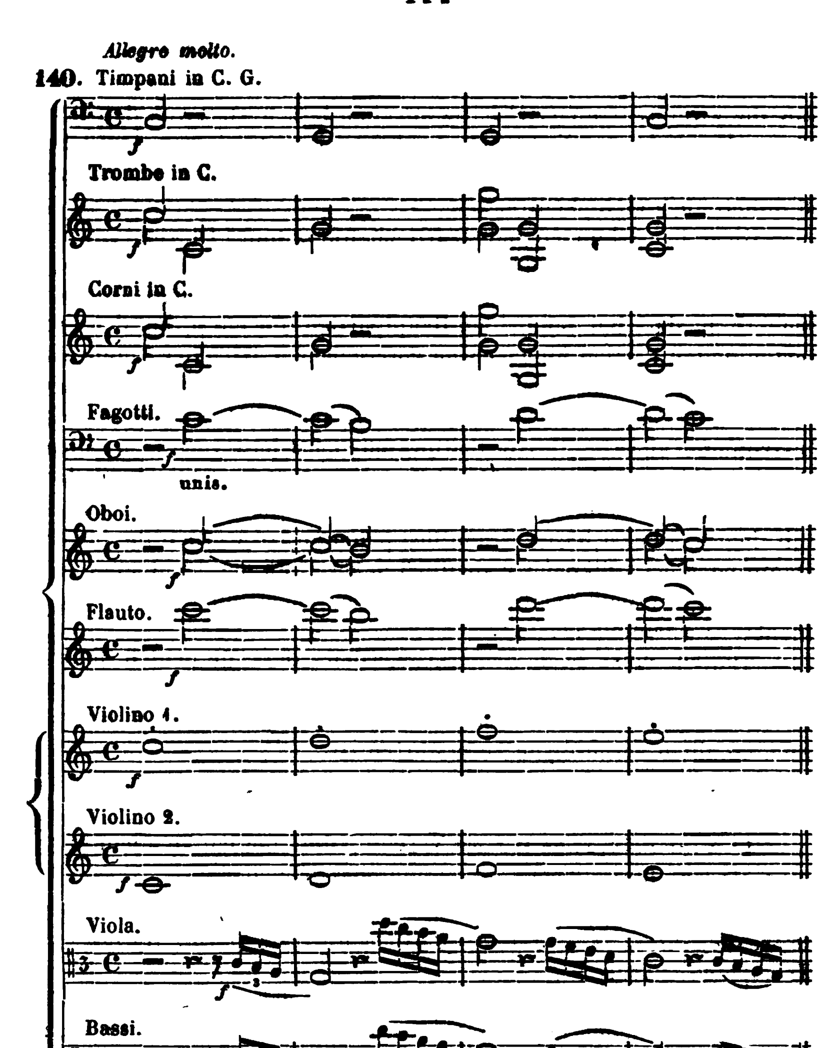
1.

2.

3.

4.

5.



Man sieht, wie jede der vier oberen Partien sich rhythmisch scharf von der anderen unterscheidet und doch ein klares, einfaches Verhältniss unter ihnen sich zeigt. Nur die Pauke schliesst sich an den Rhythmus der obersten Partie an.

4. In eben so deutliche, scharfe Klangkontraste sind alle Partien zu einander gebracht. Um sich davon zu überzeugen, stelle sich der Schüler zuerst zwei Partien in folgenden Weisen mit einander vergleichend vor.

a. Die Partie der Violinen.

1. Mit Viola und Bass.
2. Mit Flöte, Oboen und Fagotten.
3. Mit Hörnern und Trompeten.
4. Mit der Pauke.

b. Die Partie der Viola und des Basses.

1. Mit Flöte, Oboen und Fagotten.
2. Mit Hörnern und Trompeten.
3. Mit der Pauke.

c. Die Partie der Flöte, Oboen und Fagotte.

1. Mit Hörnern und Trompeten.
2. Mit der Pauke.

d. Die Partie der Hörner und Trompeten.

Mit der Pauke.

5. Dann in folgenden Weisen drei Partien.

a. Violinen, Viola und Bass, Flöte, Oboen und Fagotte.
b. Violinen, Viola und Bass, Hörner und Trompeten.
c. Violinen, Hörner und Trompeten, Pauke.
d. Viola und Bass, Flöte, Oboen und Fagotte, Hörner und Trompeten.
e. Viola und Bass, Hörner und Trompeten, Pauke.
f. Flöte, Oboen und Fagotte, Hörner und Trompeten, Pauke.

6. Der Vortheil dieser Betrachtungsweisen ist leicht einzusehen. Man wird sich die kontrastlichen Wirkungen von zwei, sodann von drei Partien leichter vorstellen, nach diesen einzelnen Prozeduren aber alle Partien als ein Gesammtbild wohl fassen können. Wie aber der Schüler zusammengesetzte, polyphone Gestaltungen in den vorhandenen Meisterwerken erst im Einzelnen betrachtet und mit anderen vergleicht, so muss er sie auch bei eigenen Versuchen der Art gegen einander berechnen und in Partitur setzen.

7. Der Mozartsche Satz ist, trotz der verschiedenen polyphonen Partien, ein durchbrochener und dadurch klarer und durchsichtiger. Auf der ersten halben Note des ersten Taktes treten nur Violinen, Hörner, Trompeten und Pauke ein; auf der zweiten halben Noten ertönen die Flöte, Oboen und Fagotte dazu, aber die Pauke schweigt; auf das letzte Achtel dieses Taktes fallen erst Viola und Bass mit ihrer Figur. Nach diesen Andeutungen untersuche der Lernende die folgenden Takte.

8. Wenn man die Partie der Violinen mit der Partie der Viola und der des Basses in rhythmischer Hinsicht vergleicht, so empfindet man etwas Wankendes in dem Verhältniss beider zu einander. Es fehlt ein gewisser sicherer Halt und Fluss. Dies Gefühl verliert sich, wenn

man die Partie der Flöte, Oboen und Fagotte dazu denkt. Diese Partie mit der der Violinen zusammen erklingend, bringt dann gleichmässige halbe Taktnotenschritte hervor. Die erste halbe Taktnote im ersten Takte nämlich geben die Violinen, die zweite wird von Flöte, Oboen und Fagotten angeschlagen; dasselbe Verhältniss zeigt sich im zweiten Takte. Die letztere Partie bleibt zwar als Bindung auf der ersten Hälfte des zweiten Taktes liegen, aber die Violinen schlagen ihren Ton an, und auf der zweiten Hälfte giebt die Auflösung des Vorhaltes den Anschlag der zweiten halben Taktnote. Für das Gehör erscheint also das rhythmische Verhältniss dieser beiden Partien so:

142.

Flöten, Oboen, Fagotte

Violinen . . . . .

und folglich wie gleichmässige Schritte in halben Taktnoten.

Noch schärfer zeigt sich dasselbe Verhältniss zwischen der Partie der Hörner und Trompeten und der Partie der Flöte, Oboen und Fagotte.

143.

Hörner und Trompeten

Flöte, Oboen und Fagotte

Hierdurch kommt nun ein sicherer rhythmischer Halt in das ganze Bild, das Schwankende in der Partie der Viola und des Basses verliert sich für die Hörer und Spieler und das ist, was man den Fluss eines Tonstückes nennt.
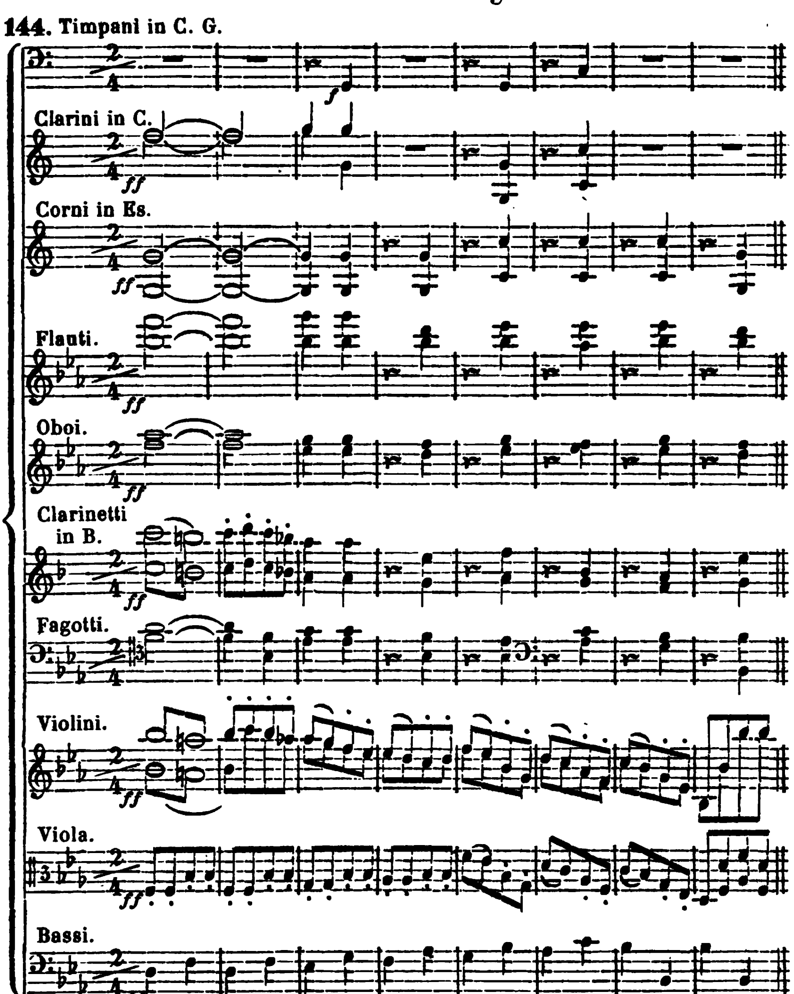
9. Vorzüglich an diese nothwendige Eigenschaft jedes musikalischen Bildes, an den Fluss desselben, muss man bei dem Gebrauch der Hörner, Trompeten, Pauken und Posaunen als der starkschallendsten und darum am bemerkbarsten in das Gehör fallenden Instrumente denken. Werden diese in rhythmisch unebenen Verhältnissen verwendet, so entsteht ein unangenehmes Gefühl in dem Hörer und leicht kann auch dadurch ein ganzes Orchester in unsicheres Taktschwanken versetzt werden.

10. Keiner hat desshalb diese Instrumente überall, wo er sie auftreten lässt, sorgfältiger in jeder Hinsicht verwendet, als Mozart. Ich rathe daher jedem Kunstjünger auf's Dringendste an, ganze Mozartsche Partituren mit blossem Hinblick auf den Gebrauch der Hörner, Trompeten, Pauken, und wo Posaunen mit erscheinen, was freilich selten der Fall ist, auch auf diese mit, durchzustudiren; man wird die Bestätigung meiner Andeutung überall finden.

11. Leider wird diese wichtige und vernünftige Gebrauchsmaxime in neuerer Zeit nicht mehr so sorgfältig berücksichtigt und

die obgedachten unangenehmen Wirkungen für Hörer und Spieler bleiben dann nicht aus. Selbst Beethoven hat sich in seiner späteren Periode, obwohl äusserst selten, eine kleine Sünde gegen dieses Gesetz zu Schulden kommen lassen. In folgender Periode

144.



aus seiner C moll-Symphonie ist ein solcher kleiner Verstoss gegen das bemerkte Verhältniss in den Trompeten und Pauken zu schauen und von dem aufmerksamen Hörer wohl zu vernehmen. Beide Instrumente treten ein und schweigen, nicht wie es Rhythmus und Klang der Idee gemäss verlangten, sondern wie es die Harmonie erlaubte oder verwehrte. Die nachschlagenden Viertel der Blasinstrumente werden hier von dem Gefühl in jedem Takte gleichmässig

angeschlagen fort verlangt; ihr Aussenbleiben in den Trompeten und Pauken im vierten, siebenten und achten Takte thut diesem Verlangen nicht Genüge.

In allen Fällen, wo der Schüler Naturhörner, Naturtrompeten und Pauken verwenden will, überblicke er vorher die ganze Stelle, um zu sehen, ob die Harmonie den Gebrauch dieser Instrumente der Idee nach gestattet, und lasse sie lieber aus dem Spiel, wo sie dazu nicht geeignet sind.

Sechstes Kapitel.

Uebungen.

Ich habe bis hieher noch keine Uebungen von dem Schüler verlangt. Die Ursache war, weil sie ihm in der Instrumentation wenig oder nichts nützen, wenn er sie nicht von dem Orchester ausgeführt hören kann.

Herr Prof. Marx hat in seiner Instrumentationslehre die Schwierigkeiten dieses Unterfangens sehr treffend geschildert.

»Haben wir,« — sagt er — »die Verweisung auf eigene Beobachtung und Partiturstudium ohne weitere Lehre unzureichend befunden, so möchten wir die auf eigene Versuche mit dem Orchester fast grausam schelten. Wo hat denn der junge Musiker Gelegenheit, so viel Versuche mit dem Orchester anzustellen und wie oft soll er sich denn vor den Ausübenden blossstellen und ihre Geduld missbrauchen, ehe er nur einigermaassen feststeht? Und wie soll er, bevor er eine gewisse Sicherheit und Reife erlangt hat, unbefangen über die Wirkung an seinem eigenen Werke urtheilen? Wie oft wird er die Fehler der Instrumentation dem Gedanken seiner Komposition beimessen oder umgekehrt die Ungeeignetheit seiner Gedanken für das Orchester der Anordnung der Instrumentation, oder gar der Ausführung! Wie oft wird die von einer Aufführung besonders für den Anfänger unzertrennliche Aufregung ihm die Schwächen und Fehler der Instrumentation verbergen! Wie zweifelhaft wird ihm bei wirklich entdeckten Schwächen der Sitz des Fehlers und die Weise der Verbesserung bleiben!«

Dies ist, wie gesagt, eine sehr einleuchtende Schilderung aller der Hindernisse, die sich der Ausführung von Anfängerkompositionen entgegenstellen. Nichtsdestoweniger ist das Hören seiner Instrumentationsversuche dem Lernenden unerlässlich. Er muss daher seine Uebungen so einrichten, dass alle obgedachten Hindernisse verschwinden, und alle möglichen Vortheile daraus erwachsen können.

Hierzu wird folgendes Verfahren verhelfen.

Der Schüler erfinde eine Skizze von nur vier Takten, und in-

strumentire dieselbe **hundertmal** verschieden, von der einfachsten bis zu der zusammengesetztesten Art, nach den drei Hauptweisen, die ich in den vorigen Kapiteln angedeutet und durch Beispiele anschaulich gemacht habe.
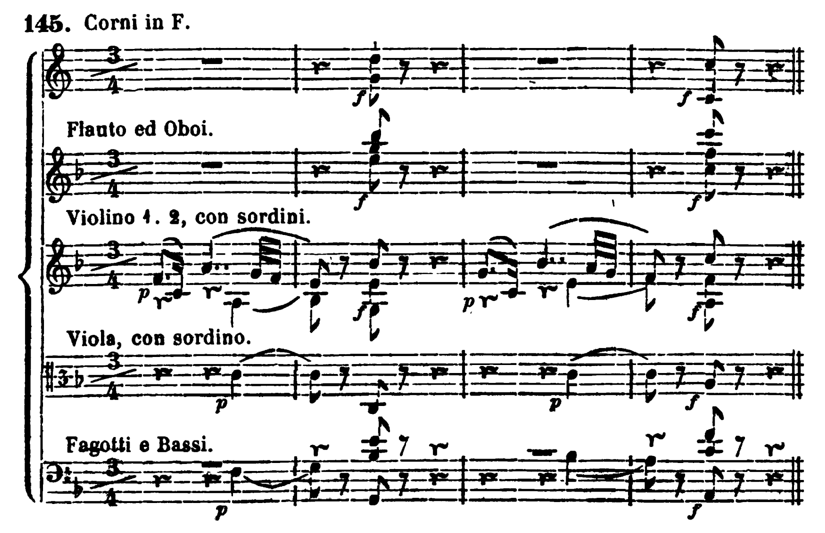
Eine Melodie von vier Takten, hundertmal instrumentirt, giebt im Ganzen 400 Takte, zu deren Ausführung eine Viertelstunde genügen wird. In einer Stunde könnte demnach eine solche Bilderreihe **viermal** gespielt werden.
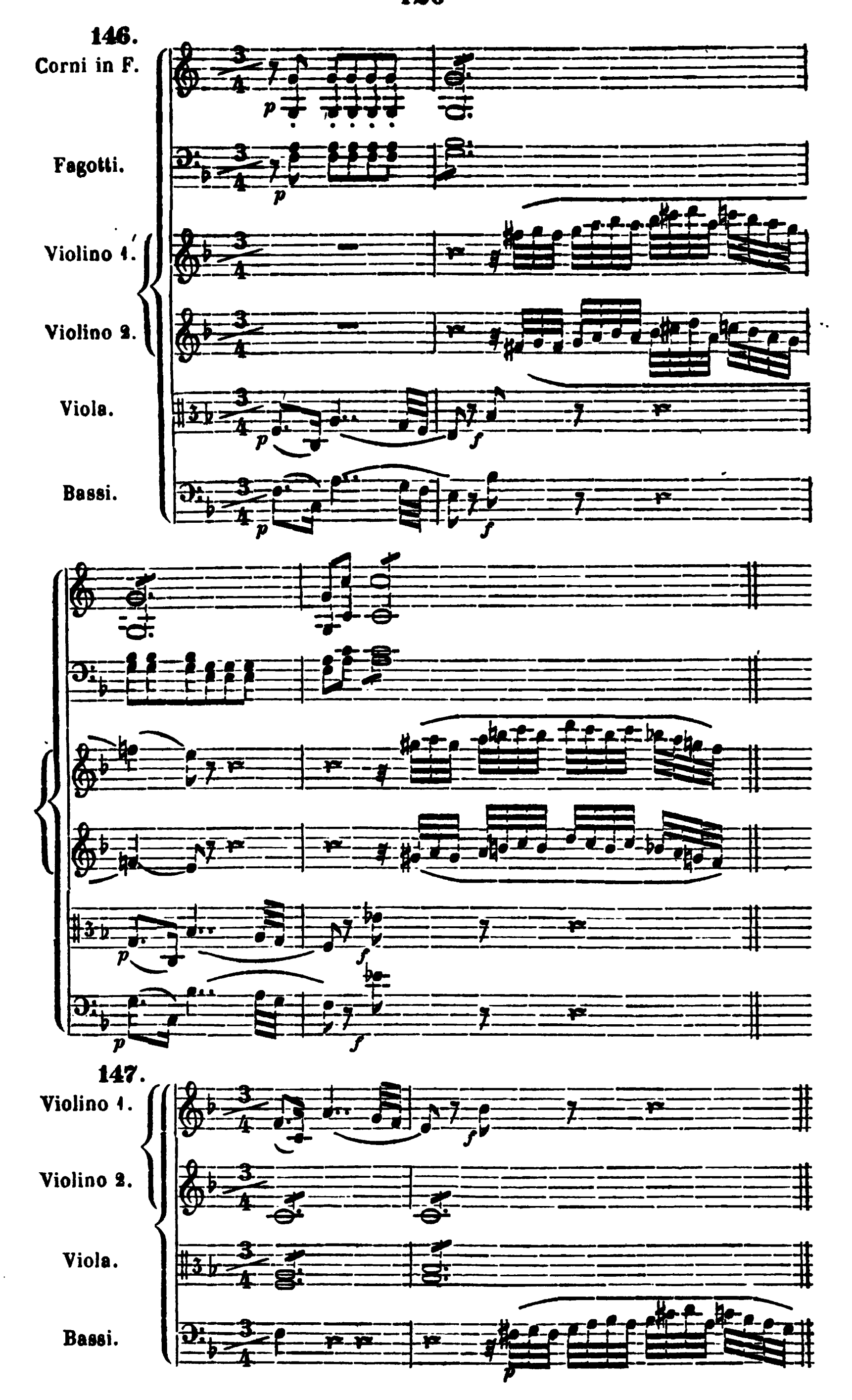
Orchester mit einer Besetzung wie sie die Haydnschen, Mozartschen und Beethovenschen Kompositionen verlangen, sind an den meisten Orten zu haben. Einigemale lässt ein solches sich wohl für diese Versuche gewinnen, entweder aus Wohlwollen für junge Musiktalente oder doch gegen Bezahlung. Auf keinen Fall werden die Ausführenden eine grosse Geduldprobe abzulegen haben, denn im Nothfall kann sich der Anfänger mit zweimaliger Ausführung seiner Uebungen begnügen, was nur eine halbe Stunde erfordern würde.

Die Vortheile dieser Art von Uebungen sind nicht schwer einzusehen.

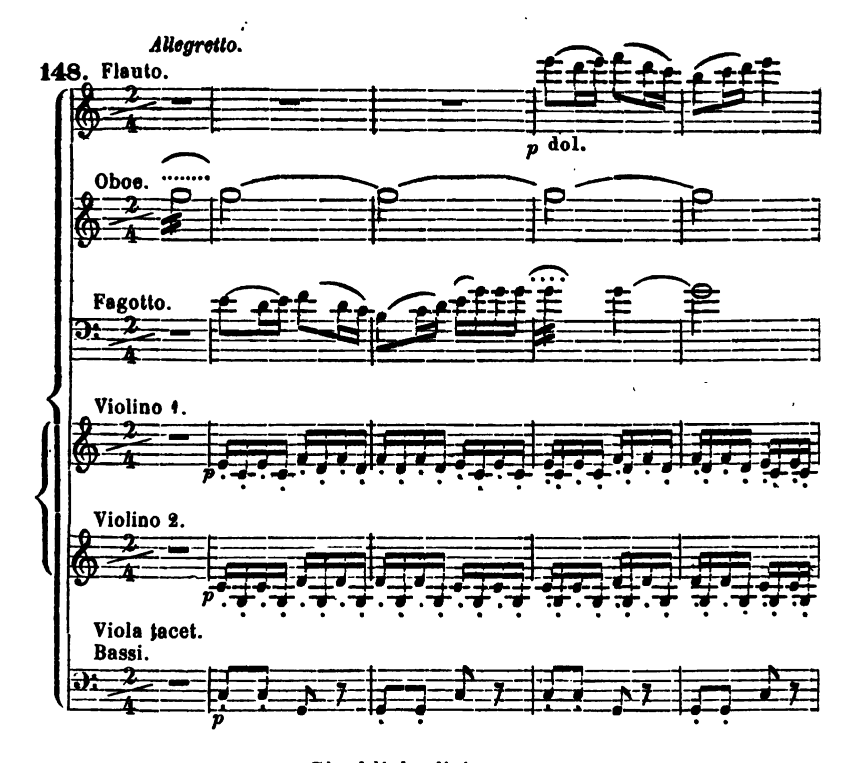
Der Schüler mag zuerst nur darauf ausgehen, den kleinen Gedanken auf die mannichfaltigste Weise zu instrumentiren, aus derselben kleinen Melodie die mannichfaltigsten Klangbilder zu erzeugen. Dies wird nicht allein seine Phantasie ausserordentlich befruchten, sondern ihm auch die Mittel der **thematischen** Arbeit, welche in der Instrumentation liegen, in unerschöpflichem Reichthum entfalten. Was sind folgende Sätze aus dem **Andante** der **C dur-Symphonie** von **Mozart** anders als Umwandlungen des Themas vorzüglich durch andere Instrumentation?

145.




146.
Corni in F.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.
147.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.

Später kann und soll der Schüler die Uebungen mit auf einen höheren Zweck richten, nämlich darauf, einem und demselben Gedanken durch andere Instrumentation den verschiedensten Ausdruck zu verleihen.



Glücklich allein
Ist die Seele die liebt.
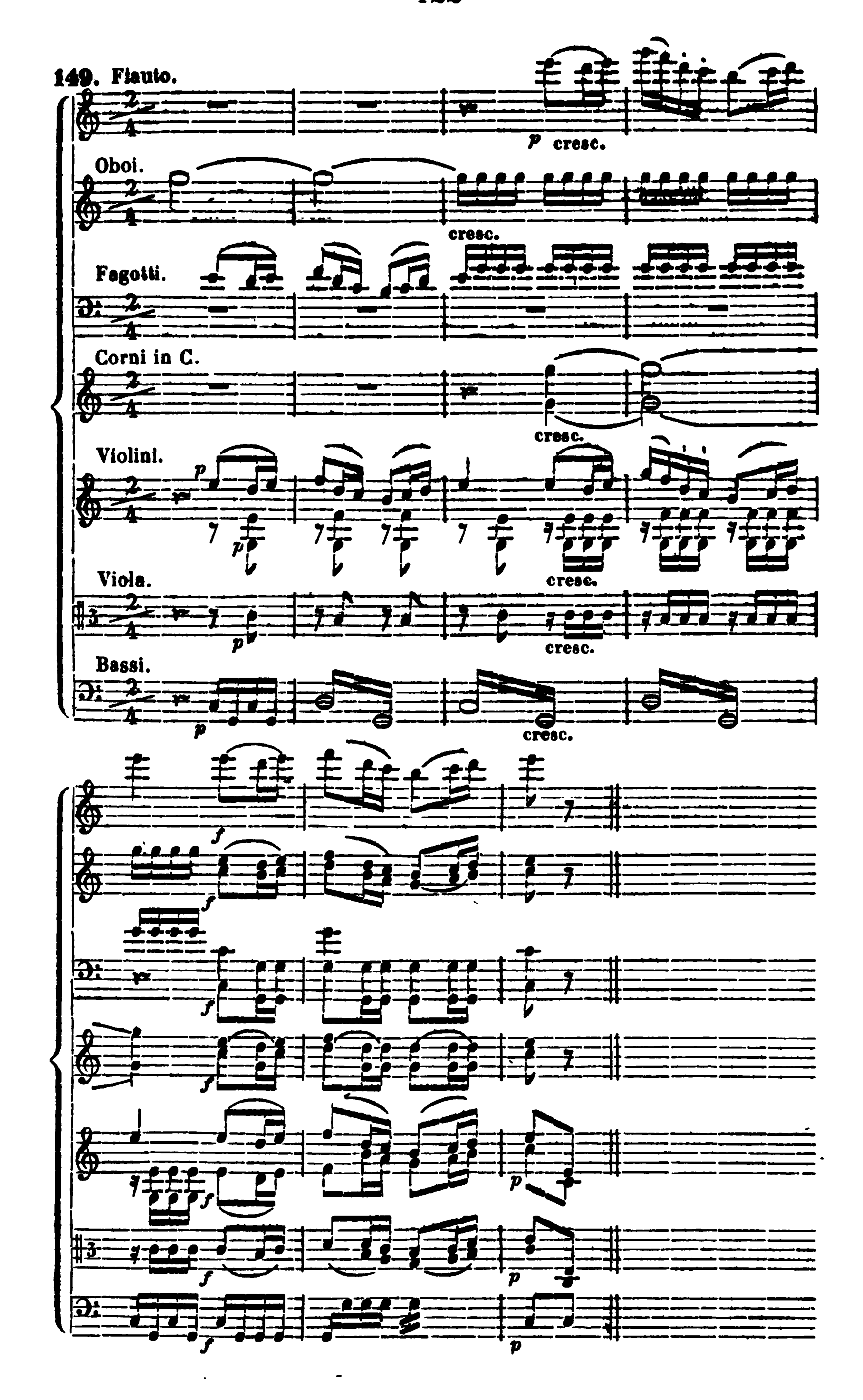
So singt Klärchen im Egmont. Hier, im Zwischenakte, führt das Orchester das Gefühl des schwärmerisch liebenden Mädchens weiter aus; zuerst in vorstehendem Beispiel No. 148 in weichster Empfindung.
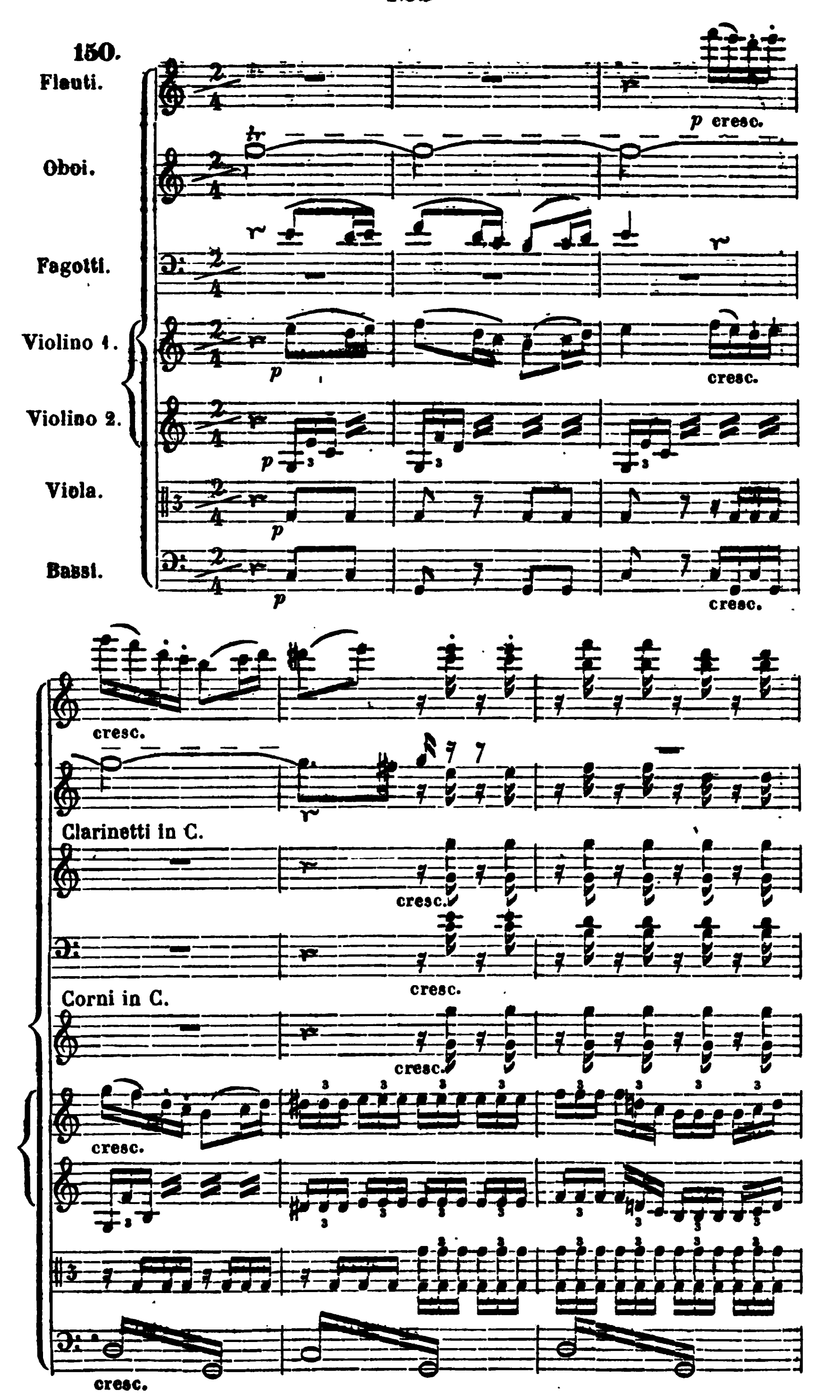
Aber bald fängt diese Empfindung an wärmer zu wogen, was folgende lebendigere Instrumentation derselben Melodie immer steigend höchst glücklich malt.

Siehe nächste Seite, No. 149.

Man sieht, wie hier mehr Instrumente hinzutreten, und die Begleitungsfiguren lebhafter werden.

Und noch gesteigerter in beiden Beziehungen stellt sich das Bild No. 150 Seite 123 dar.


149. Flauto.
p cresc.
Oboi.
cresc.
Fagotti.
Corni in C.
cresc.
Violini.
p
p
cresc.
Viola.
p
cresc.
Bassi.
p
cresc.
f
f
f
f
f
p
f
p
f
p


150.
Flauti.
p cresc.
Oboi.
Fagotti.
Violino 1.
p
cresc.
Violino 2.
p
Viola.
p
Bassi.
p
cresc.
cresc.
Clarinetti in C.
cresc.
cresc.
Corni in C.
cresc.
cresc.
cresc.
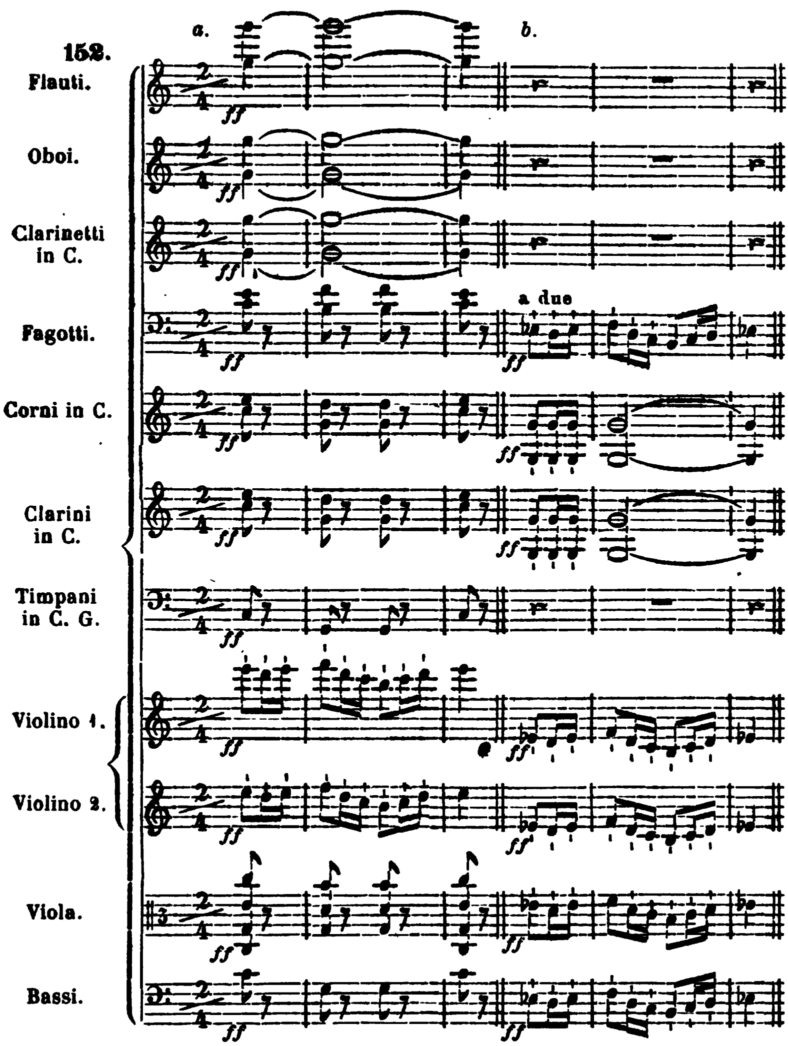
Zwei Takte nur enthält die Skizze zu den drei Beispielen No. 148, 149 und 150, nämlich

151. 

und neunmal verschieden ist sie instrumentirt! Es sind hier immer nur Modifikationen desselben Gefühls. Aber diese Skizze kann hundert-, kann tausendmal immer anders dargestellt, ihr die ganz verschiedenste Ausdrucksweise ertheilt werden.

Siehe nächste Seite, No. 152.

Man sieht leicht, dass diese beiden instrumentalen Darstellungen des Gedankens nicht aus dem zarten Gemüthe Klärchens geschöpft sein können, sondern anderen Empfindungen entstammen müssen. Die bei *a* wird etwas Jubelndes, die bei *b* etwas düster Gewaltiges symbolisiren.



Bringt der Schüler eine Bilderreihe der vorgeschlagenen Art, so weiss man, dass er eben nur seine Uebungen hören, nicht als wirklicher Komponist schon mit besonderen Ansprüchen auf Geltung als solcher auftreten will. Er wird daher von jener Angst, die den Kunstjünger bei den Proben seiner ersten Orchesterwerke zu befallen und ihm die Ruhe der Beobachtung zu rauben pflegt, nichts empfinden.

Da bei diesen Uebungen keine Verbindung der Gedanken zu einer bestimmten Form vorhanden, und da derselbe kleine Gedanke nur erscheint, so leuchtet ein, dass der Schüler seine ganze Aufmerksamkeit auf nichts weiter als nur auf die Beobachtung seiner Instru-

mentation hinsichtlich der Klangwirkungen zu richten hat und er kann sich folglich über die Ursachen der Fehler und Schwächen, die er an seinen Versuchen entdeckt, nicht täuschen; sie können nirgends anderswo als in seiner Instrumentation liegen.

Er hat ferner den grossen Vortheil, die leicht ausführ- und leicht erkennbaren Sätzchen nur ein- oder zweimal, die schwereren und zusammengesetztesten öfter wiederholen lassen zu können, ohne das Orchester misslaunig zu machen, denn es weiss ja, dass es eben nur einzelne unverbundene Sätzchen ausführen soll. In einer Ouverture oder Symphonie die Spieler öfter unterbrechen und um Wiederholung der Stellen zu bitten, ist dagegen allerdings unangenehm für dieselben und würde ihnen von einem Anfänger besonders bald lästig werden.

Glaube ich durch vorstehende Gründe die Ausführbarkeit solcher Uebungen dargethan zu haben, so will ich nun ein weiteres Mittel angeben, wie die Nützlichkeit derselben noch bedeutend erhöht werden kann.

Dies ist nämlich eine

Tabelle

aller möglichen Verbindungen der Instrumente von zweien bis zu allen.

Ich nehme als vollständiges Orchester zunächst das an, welches Mozart und Beethoven für die meisten ihrer Symphonien verwendet haben, also:

Zwei Flöten.
— Oboen.
— Klarinetten.
— Fagotte.
— Hörner.
— Trompeten.
— Pauken.
Sechs erste Violinen.
— zweite Violinen.
Drei Violen.
Zwei Violoncelle.
— Kontrabässe.

Nun werden in folgender Weise

I. Zwei verschiedene Instrumente

zusammengebracht.

1. Flöte und Oboe.
— — Klarinette.
— — Fagott.
— — Horn.
— — Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

2. Oboe und Klarinette.
— — Fagott.
— — Horn.
— — Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

3. Klarinette und Fagott.
— — Horn.
— — Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

4. Fagott und Horn.
— — Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

5. Horn und Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

6. Trompete und Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

7. Pauke und Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

8. Violine und Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

9. Viola und Violoncello.
— — Kontrabass.

10. Violoncello und Kontrabass.

II. Drei verschiedene Instrumente.

1. Flöte, Oboe, Klarinette.
— — Fagott.
— — Horn.
— — Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

2. Flöte, Klarinette, Fagott.
— — Horn.
— — Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
Flöte, Klarinette, Viola.
— — Violoncello.

3. Flöte, Fagott, Horn.
— — Trompete.
— — Pauke
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

4. Flöte, Horn, Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

5. Flöte, Trompete, Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
6. Flöte, Pauke, Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
7. Flöte, Violine, Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
8. Flöte, Viola, Violoncello.
— — Kontrabass.
9. Flöte, Violoncello, Kontrabass.
10. Oboe, Klarinette, Fagott.
— — Horn.
— — Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
11. Oboe, Fagott, Horn.
— — Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
12. Oboe, Horn, Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
13. Oboe, Trompete, Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
14. Oboe, Pauke, Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
15. Oboe, Violine, Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
16. Oboe, Viola, Violoncello.
— — Kontrabass.
17. Oboe, Violonc., Kontrabass.
18. Klarinette, Fagott, Horn.
— — Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violonc.
— — K.-Bass.
19. Klarinette, Horn, Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violonc.
— — K.-Bass.
20. Klarinette, Trompete, Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violonc.
— — K.-B.
21. Klarinette, Pauke, Violine.
— — Viola.
— — Violonc.
— — K.-Bass.
22. Klarinette, Violine, Viola.
— — Violonc.
— — K.-B.
23. Klarinette, Viola, Violoncello.
— — K.-Bass.
24. Klarinette, Violonc., K.-Bass.
25. Fagott, Horn, Trompete.
— — Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
26. Fagott, Trompete, Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violonc.
— — K.-Bass.
27. Fagott, Pauke, Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
28. Fagott, Violine, Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.

29. Fagott, Viola, Violoncello.
— — Kontrabass.
30. Fagott, Violonc., Kontrabass.
31. Horn, Trompete, Pauke.
— — Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
32. Horn, Pauke, Violine.
— — Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
33. Horn, Violine, Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
34. Horn, Viola, Violoncello.
— — Kontrabass.
35. Horn, Violoncello, Kontrabass.
36. Trompete, Pauke, Violine.
— — Viola.
— — Violonc.
— — K.-Bass.
37. Trompete, Violine, Viola.
— — Violonc.
— — K.-Bass.
38. Trompete, Viola, Violoncello.
— — K.-Bass.
39. Trompete, Violonc., K.-Bass.
40. Pauke, Violine, Viola.
— — Violoncello.
— — Kontrabass.
41. Pauke, Viola, Violoncello.
— — Kontrabass.
42. Pauke, Violoncello, K.-Bass.
43. Violine, Viola, Violoncello.
— — Kontrabass.
44. Violine, Violoncello, K.-Bass.
45. Viola, Violoncello, K.-Bass.

Um den Raum zu sparen, überlasse ich dem Schüler die Weiterführung dieser Tabelle mit vier, fünf u. s. w. Instrumenten selbst.
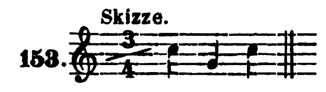
Gebrauch dieser Tabelle.

a. Man nehme die Tabelle des vollständigen Orchesters vor. Jedes Blasinstrument soll zuerst einzeln, als Solostimme, jedes Streichinstrument dagegen in der angegebenen Orchesterbesetzung, sechs erste Violinen, sechs zweite u. s. w. gedacht werden.

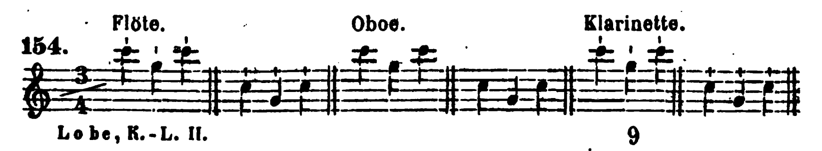
b. Man erfinde eine kleine Melodie und übertrage sie nach und nach jedem Instrumente in der dort angegebenen Reihe von oben nach unten fortschreitend.

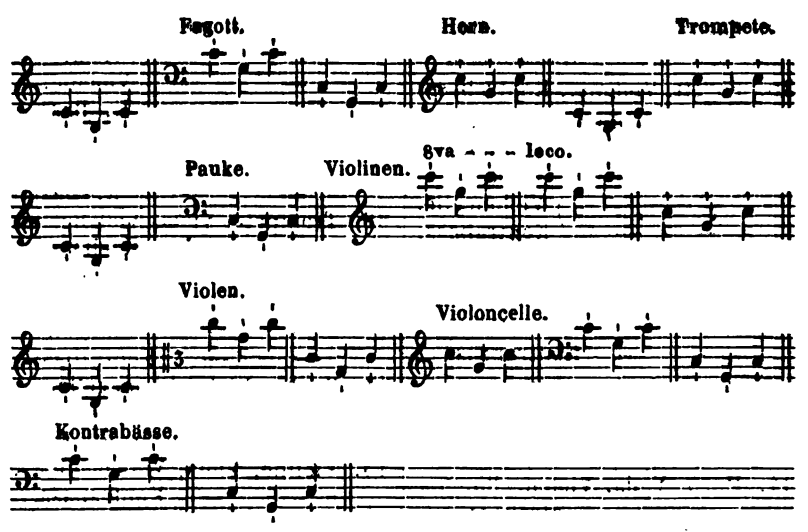
c. Die meisten Instrumente haben drei verschiedene Ton- und bezüglich Klangregionen. Wo es der Umfang erlaubt, bringe man die Melodie auf demselben Instrumente in alle Regionen.

d. Ich will der Kürze wegen nur ein Motiv nehmen, und das vorgeschlagene Verfahren daran anschaulich machen.



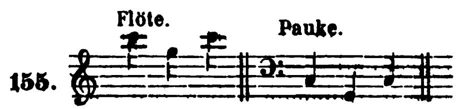
Ausführung nach der Tabelle des vollständigen Orchesters.
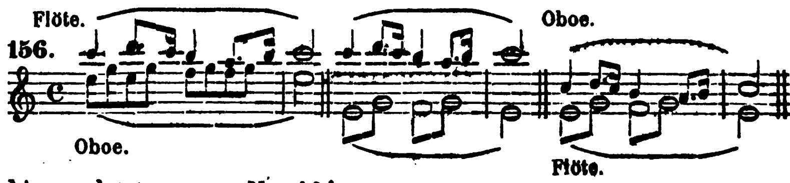




e. Man sieht, dass die Instrumentation eines Gedankens streng genommen schon mit einem und demselben Instrumente beginnt, insofern man demselben Gedanken durch die Lage in verschiedene Regionen eine modificirte Klangfärbung ertheilen kann, wie hier Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Violine, Viola, Violoncell und Bass zeigen.

f. Denkt man sich aber, dass zwei, drei und mehrere Instrumente aufeinanderfolgend denselben Gedanken vortragen können, so ergiebt sich hierdurch eine noch weit mannichfaltigere Instrumentation durch den Kontrast des Nacheinander, wie z. B.
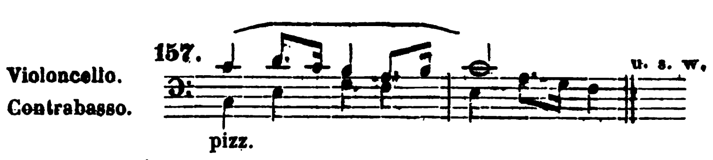
155. 

g. Nun gehe man zu der Tabelle I über. Die Blasinstrumente werden jetzt immer nur noch solo, die Streichinstrumente in voller Besetzung gedacht.

Welche Menge von verschiedenen instrumentalen Darstellungsweisen eines Gedankens bieten sich da schon, von der ersten Zusammensetzung an

156. 

bis zur letzten unter No. 101
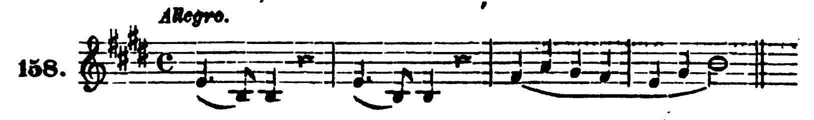


h. Ist diese Tabelle ausgebeutet, wird die II. vorgenommen, dann die III. *, welche beginnt: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott — dann die IV., Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn u. s. f. bis man an der letzten Zusammensetzung des ganzen vollständigen Orchesters angelangt ist.

i. Der Schüler arbeite diese Tabelle auf zweierlei Weise durch, erstens:
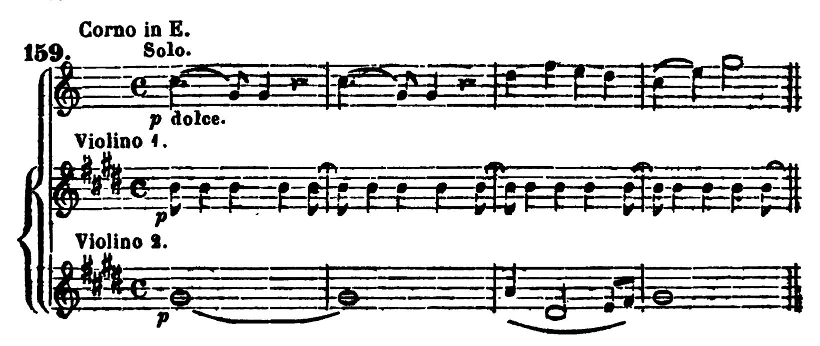
indem derselbe Satz hundertmal verschieden instrumentirt wird.

In diesem Falle können natürlich zu der wohlklingenden Darstellung der Skizze nicht alle Zusammenstellungen der Instrumente brauchbar sein. Man wählt dann diejenigen davon aus, die ein wohlgefälliges Klangbild herzustellen erlauben.

Nehmen wir als Skizze folgenden Satz aus der Ouverture zu Fidelio an:



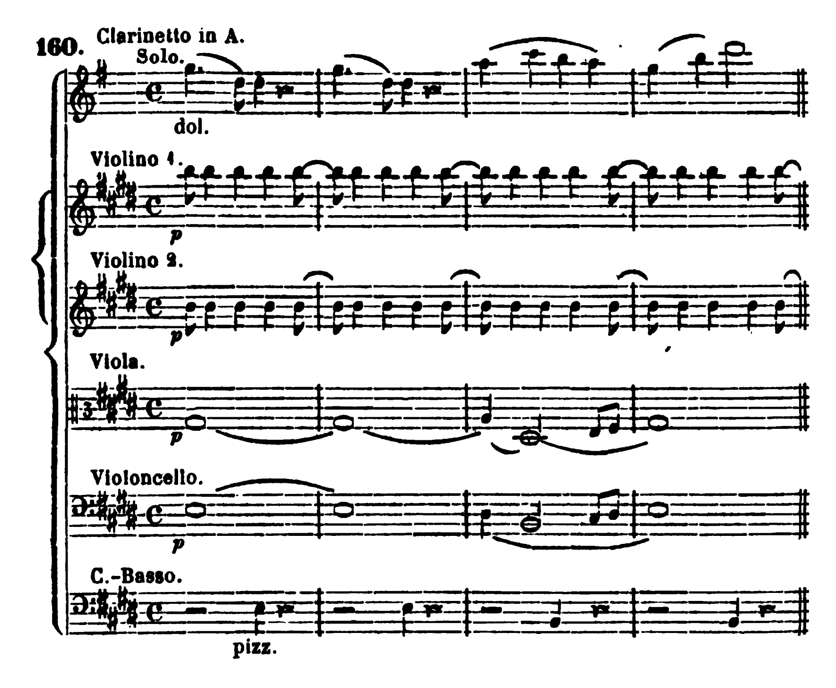
Beethoven hat ihn auf folgende verschiedene Weisen instrumentirt.



Hier ist das Bild aus der Zusammensetzung Horn, erste und zweite Violine entstanden.

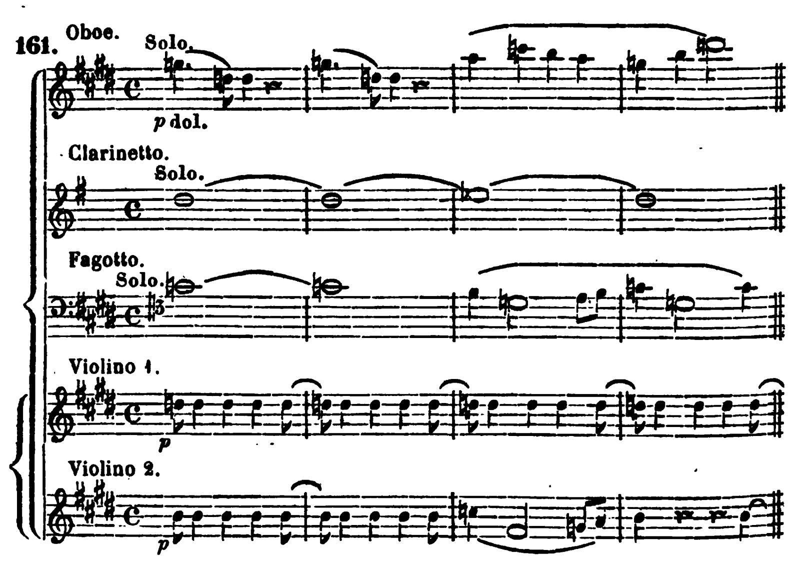
* Nach der vervollständigten Tabelle des Schülers.

160.
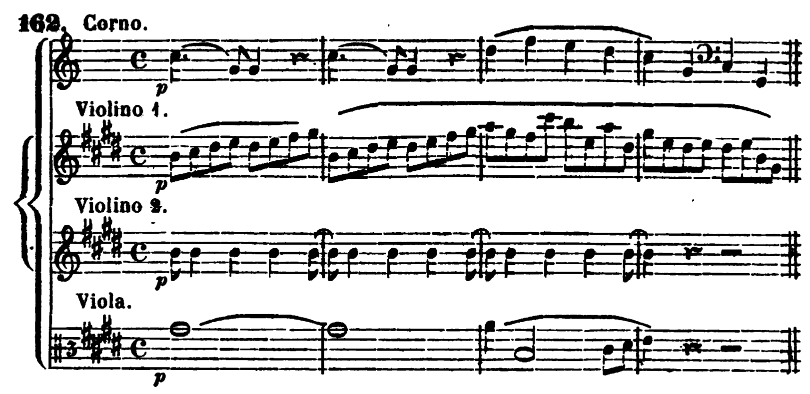


Hier sind zusammengebracht: Klarinette, Violine 1 und 2, Viola, Violoncell, Kontrabass.

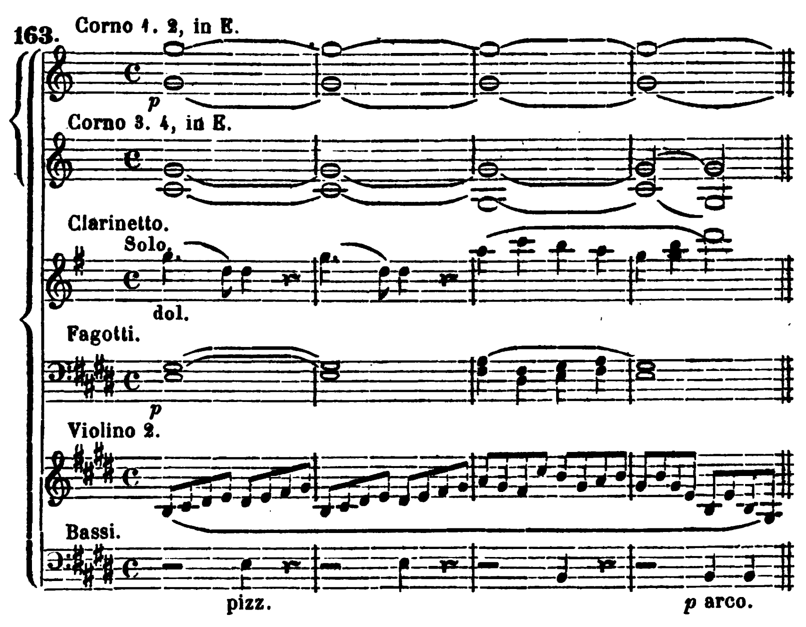
161.



Hier: Oboe, Klarinette, Fagott, erste und zweite Violine.



Hier: Horn, Violine 1 und 2, Viola.



Hier endlich: Vier Hörner, Klarinette, Fagotte, zweite Violine und Bässe.
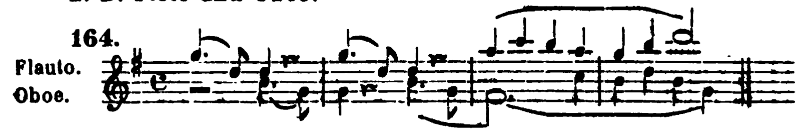
Alle diese Zusammensetzungen der Instrumente müssen sich in der Tabelle des Schülers finden, wenn er sie nach meinen Andeutungen vollständig ausgeführt hat.

Wie schon bemerkt, werden für die angemessene Darstellung dieser Melodie nicht alle vorhandenen Zusammensetzungen der Instrumente brauchbar sein. So würden sich z. B. zur Ausführung derselben zwei Trompeten und zwei Hörner, oder Oboen und Bässe u. s. w. nicht eignen. Dagegen werden sich auch wieder so viele
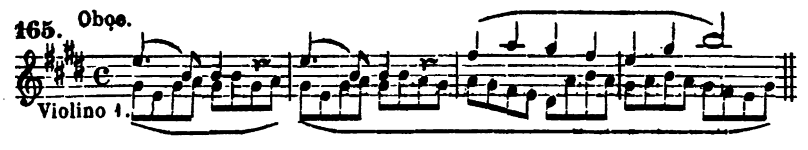
sehr brauchbare Zusammensetzungen in der Tabelle finden, dass man diese Skizze leicht auf hundert ganz verschiedene Weisen instrumentiren könnte.

Schon in der Tabelle I. bieten sich deren gar manche an.

Z. B. Flöte und Oboe.



Oboe und erste Violine.

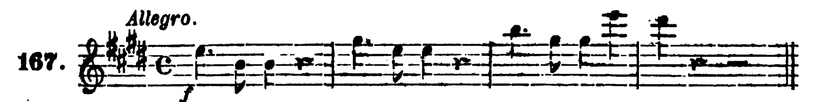


Aus Tabelle II. Flöte, Oboe und Klarinette.



Unendlich erweitert wird aber dieses Feld der Gestaltungen, wenn man die tonisch-thematischen Veränderungsmittel der Melodie mit zu Hilfe nimmt, wie sie in jedem guten Instrumentalwerke ja so häufig erscheinen.

In der Ouverture zu Fidelio kommt die bisher behandelte Skizze zuerst in dieser Zeichnung vor,
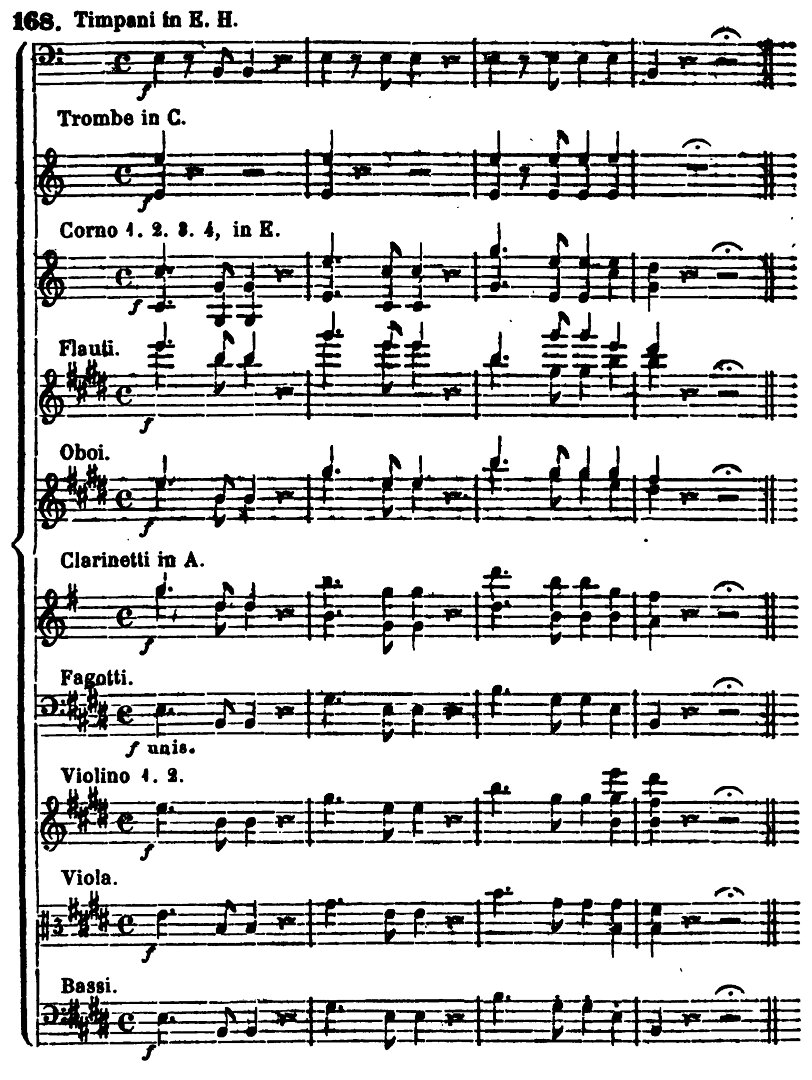


wo von jener nur das erste Motiv benutzt und durch Fortspinnung desselben ein anderer thematischer Satz gebildet ist. Diese Skizze lässt viele Instrumentationsweisen zu, welche für jene nicht geeignet sind.

Betrachten wir zunächst die Beethovenschen.

Zu nachstehender Instrumentation (siehe nächste Seite, No. 168) ist das ganze Orchester, mit Ausnahme der Tenor- und Bassposaune, welche beide Instrumente erst später verwendet sind, benutzt.

Beiläufig sei bemerkt, dass am Schlusse dieses Satzes für die Violinen Akkordgriffe hingeschrieben sind, die in dieser Schnelligkeit kaum von dem grössten Virtuosen, von dem grössten Theil der Orchestergeiger aber ganz gewiss nicht rein und sicher ausgeführt werden können.

168.
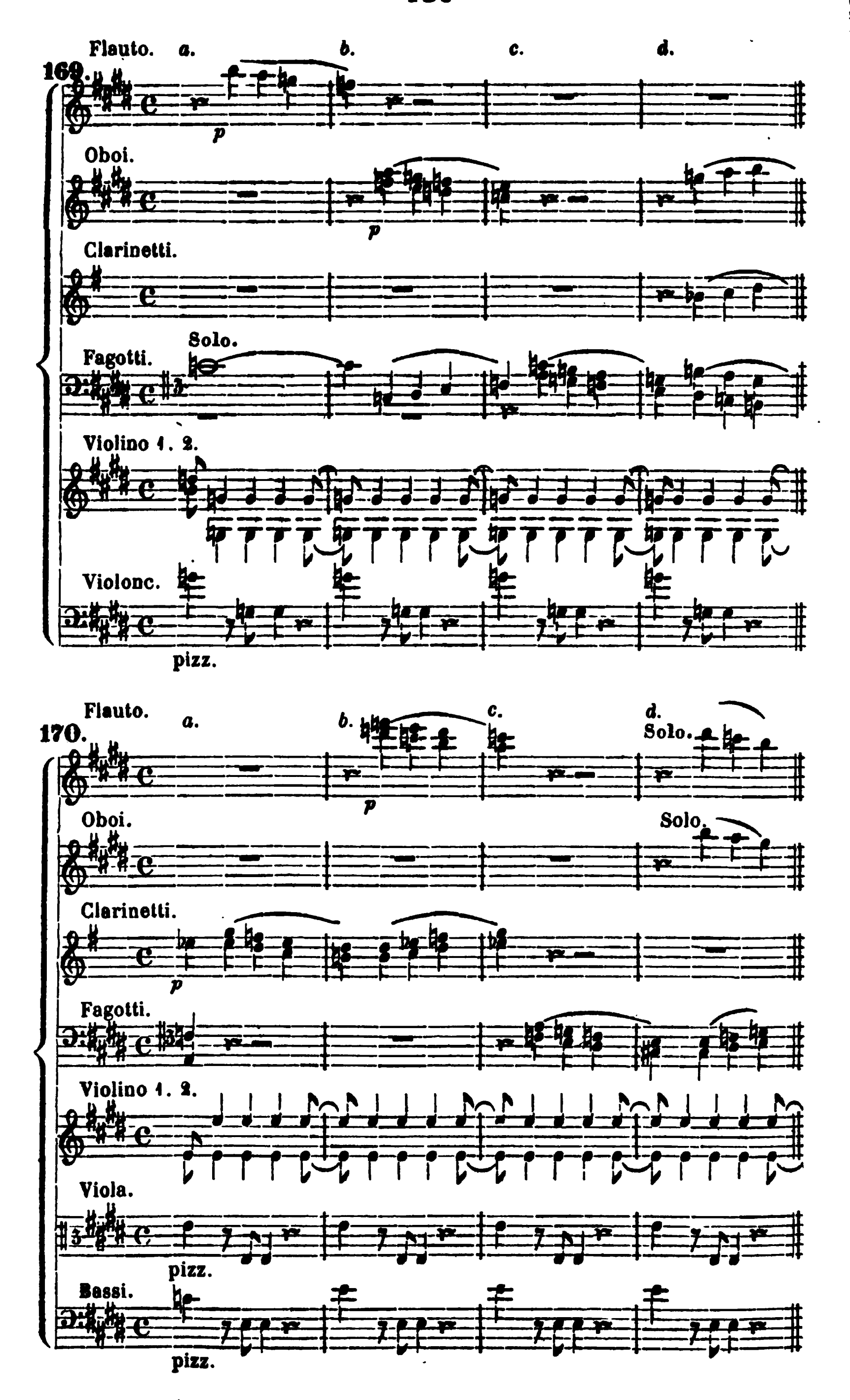


Beispiel No. 169 (siehe nächste Seite) zeigt in jedem Takte eine andere Instrumentations-Nüance, eine andere Mischung von Instrumenten aus der Tabelle, nämlich bei

a. Flöte, Fagott, Violine 1 u. 2, Violoncell. — Fünfstimmig.

b. Oboe 1 u. 2, Fagott, Violine 1 u. 2, Violoncell. — Sechsstimmig.

c. Fagott 1 u. 2, Violine 1 u. 2, Violoncell. — Fünfstimmig.

d. Oboe, Klarinette, Fagott 1 u. 2, Violine 1 u. 2, Violoncell. — Siebenstimmig.


Flauto. a. b. c. d.
169.
p
Oboi.
p
Clarinetti.
Solo.
Fagotti.
Violino 1. 2.
Violonc.
pizz.
Flauto. a. b. c. d.
170.
Solo.
p
Oboi.
Solo.
Clarinetti.
p
Fagotti.
Violino 1. 2.
Viola.
pizz.
Bassi.
pizz.
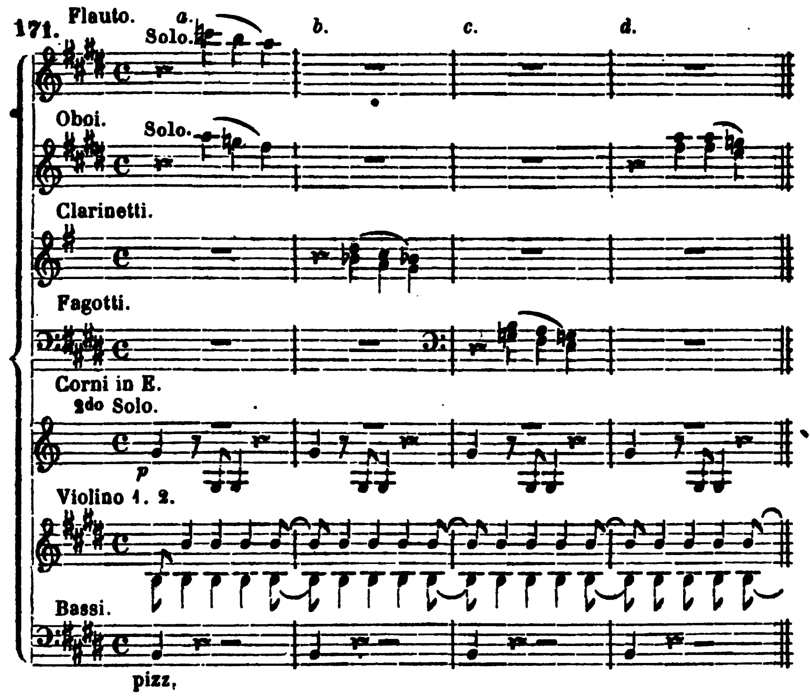
Andere Nüancirungen zeigt wieder No. 170, nämlich:

a. Klarinette 1 u. 2, Violine 1 u. 2, Viola, Violoncell, Kontrabass. — Siebenstimmig.

b. Flöte 1 u. 2, Klarinette 1 u. 2, Violine 1 u. 2, Viola, Violoncell, Kontrabass. — Neunstimmig.

c. Fagott 1 u. 2, Violine 1 u. 2, Viola, Violoncell, Kontrabass. — Siebenstimmig.

d. Flöte, Oboe, Fagott 1 u. 2, Violine 1 u. 2, Viola, Violoncell, Kontrabass. — Neunstimmig.



Und wieder andere Mischungen der Instrumente sehen wir in vorstehendem Bilde.

a. Flöte, Oboe, Horn, Violine 1 u. 2, Violoncell, Kontrabass. — Siebenstimmig.

b. Klarinette 1 u. 2, Horn, Violine 1 u. 2, Violoncell, Kontrabass. — Siebenstimmig.

c. Fagott 1 u. 2, Horn, Violine 1 u. 2, Violoncell, Kontrabass. — Siebenstimmig.

d. Oboe 1 u. 2, Horn, Violine 1 u. 2, Violoncell, Kontrabass. — Siebenstimmig.
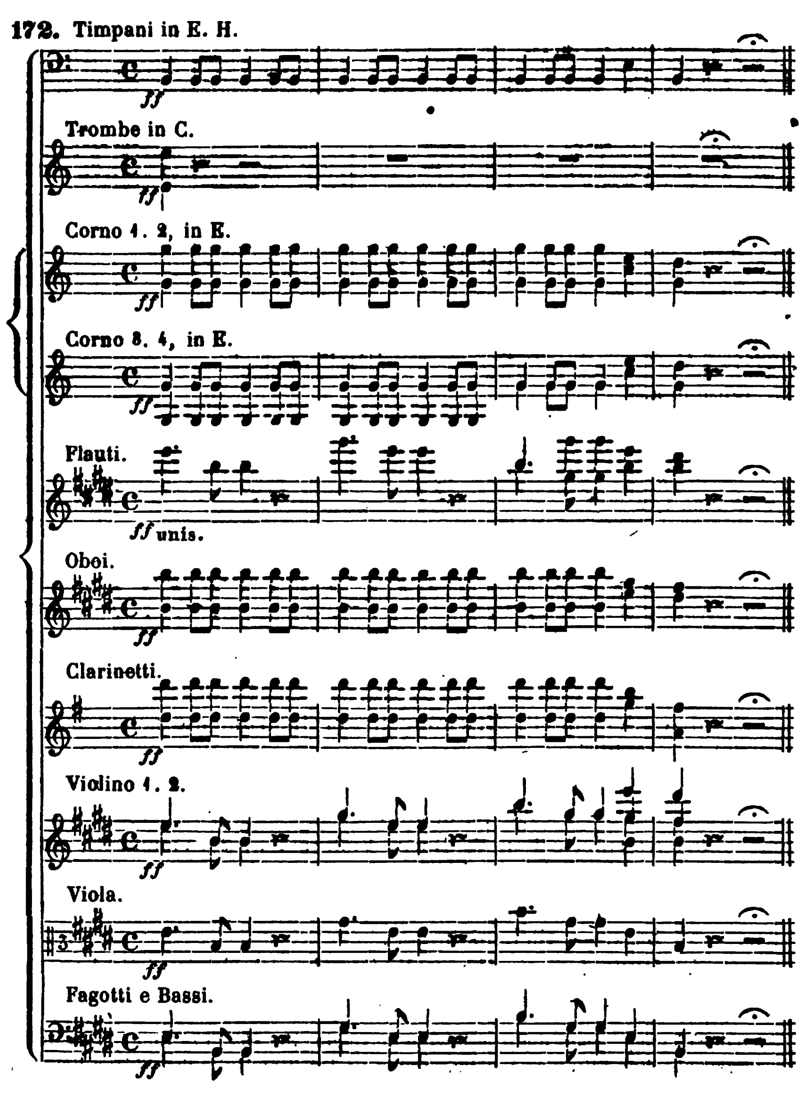
Anmerkung. Dass die drei letzten Beispiele, No. 169, 170 und 171 in ihren wesentlichen Stimmen aus dem ersten und dritten Motiv der Skizze Beispiel

No. 158 gewebt sind, wird der Schüler, der die thematische Arbeit kennt, nicht übersehen haben.
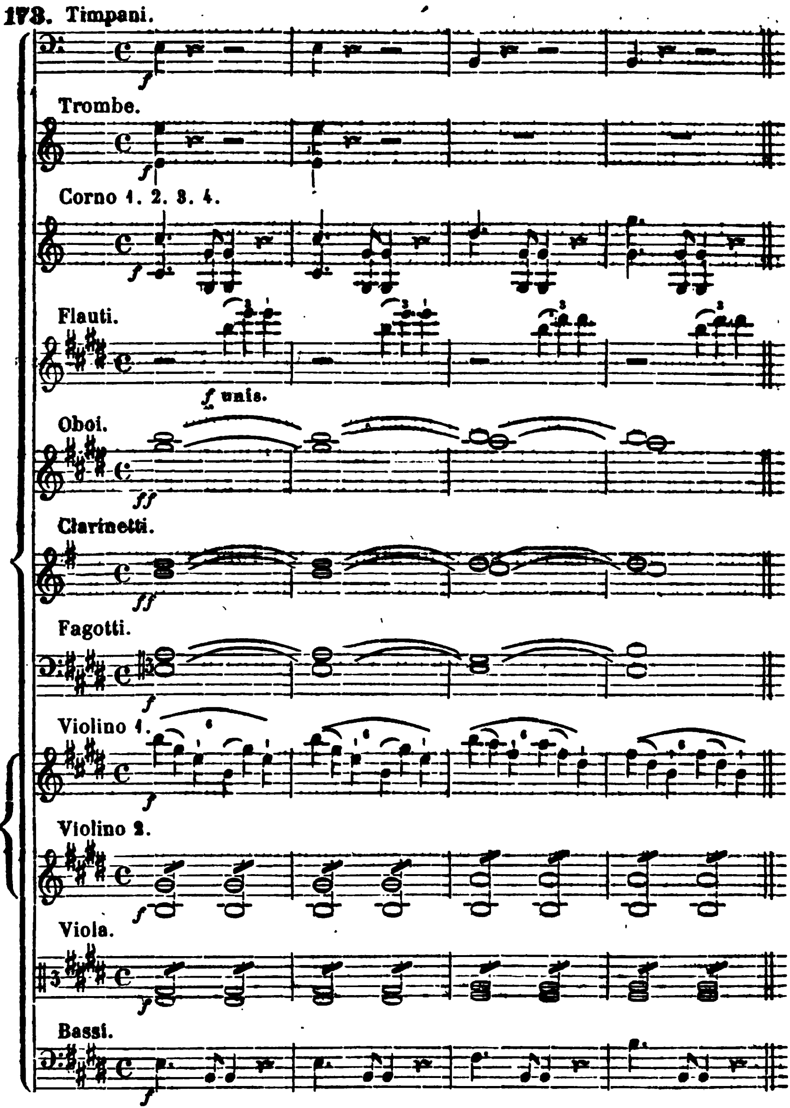
So unendlich verschieden dieselbe Skizze durch verschiedene Zusammensetzungen der Instrumente darzustellen ist, so verschiedene Klangbilder können auch aus der ganz gleichen Zusammensetzung von Instrumenten und der ganz gleichen oder ziemlich gleichen Skizze erzeugt werden.

Man vergleiche das Bild No. 168 mit den beiden nachstehenden No. 172 und 173.

172.



173.



In der Beethovenschen Ouverture sind verhältnissmässig wenig verschiedene Instrumentationsweisen vorhanden. Der Meister brauchte für die Form und den Ausdruckszweck dieses Tonstückes nicht mehr.

Der Schüler, so lange er sich nur in der mannichfaltigen instrumentalen Darstellungsweise eines Gedankens überhaupt üben soll, hat einen grösseren Kreis von Mitteln zu seiner Verfügung. Er kann die ganze Tabelle durcharbeiten. Es genügt, wenn jede Instrumen-

tirung des Gedankens eine von der anderen verschiedene und wohlklingende ist.

Ich habe in den Beispielen No. 164, 165 und 166 gezeigt, wie man den Beethovenschen Gedanken nach einigen Zusammensetzungen der Instrumente in Tabelle I und II in weitere verschiedene Klangbilder verwandeln kann.

Und so wird der Schüler begriffen haben, welche unendlich reichen Mittel der verschiedensten Darstellungen desselben Gedankens sich ihm aus der vollständigen Tabelle aller möglichen Zusammensetzungen der Instrumente darbieten müssen.

Handelte es sich bei der bisherigen Art von Uebungen darum, für denselben Gedanken möglichst viele verschiedene Instrumentirungen zu finden, so ist nun umgekehrt eine andere Aufgabe, für jede mögliche Verbindung von Instrumenten eine oder mehrere dazu geeignete Zeichnungen zu ersinnen.

Man kann in dieser Beziehung getrost aussprechen, dass es keine einzige Verbindung von Instrumenten in den Tabellen gebe, für die nicht eine wohlklingende Gestaltung zu finden wäre, wenn man
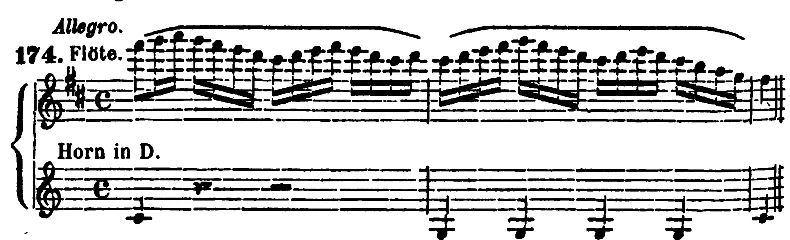
a. die angemessenen Figuren, und
b. die angemessenen Tonregionen

dazu wählt.

Machen wir einen Versuch mit der Tabelle I.
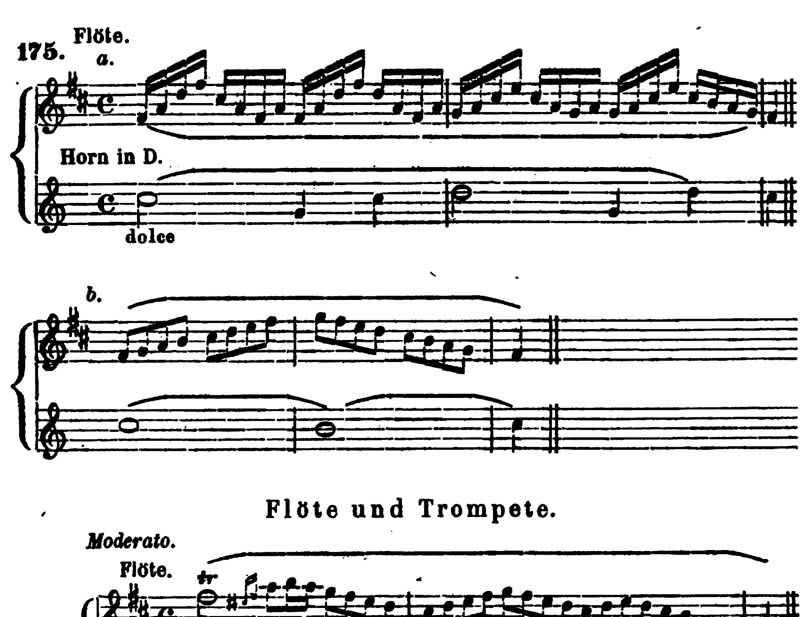
Die ersten drei Verbindungen, Flöte und Oboe — Flöte und Klarinette — Flöte und Fagott — können wir übergehen; geeignete Figuren und Regionen zu wohlklingenden Bildern dafür sind sehr viele leicht zu finden.

Fangen wir bei Flöte und Horn an.

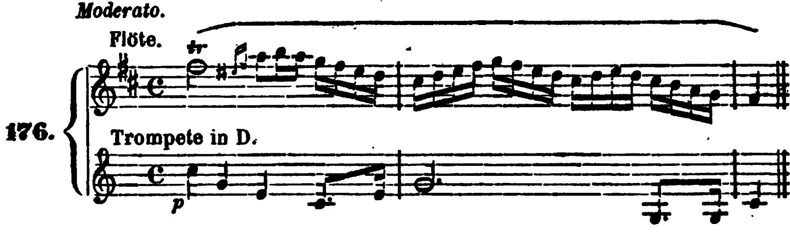


Dieses Bild wird nicht sehr reizend klingen; die Regionen beider Instrumente liegen zu entfernt von einander und die Figuren haben kein angenehmes rhythmisches Verhältniss zu einander.
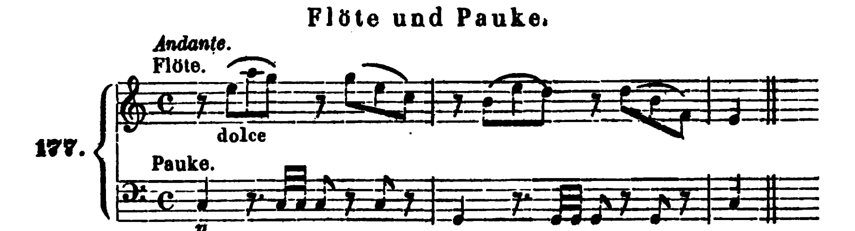
In folgenden Gestaltungen bei *a* und *b* würde die Verbindung beider Instrumente nicht übel klingen.



Flöte und Trompete.
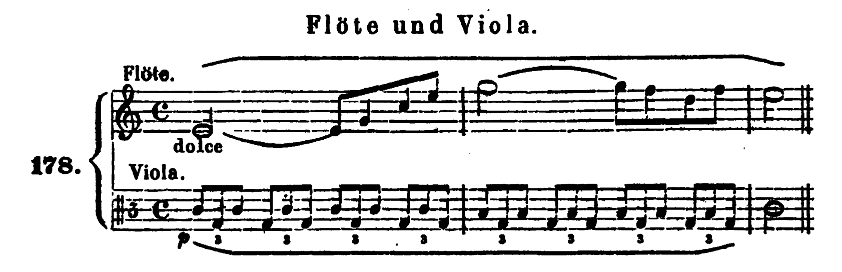


Flöte und Pauke.



Die Verbindung von Flöte und Violine kann als leicht und oft gebraucht übergangen werden.

Flöte und Viola.
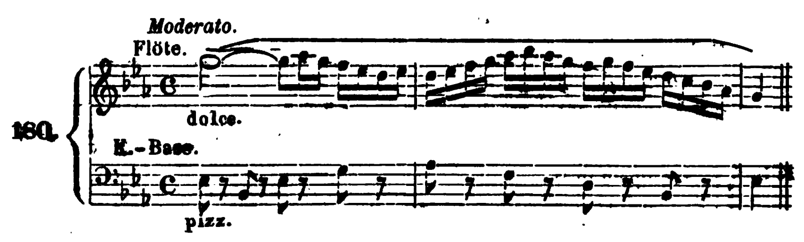


Flöte und Violoncell.



Alle diese Bilder werden keine unangenehme Wirkung machen.

Flöte und Kontrabass.

Diese beiden Instrumente scheinen sich nicht zur Verbindung zu eignen. Der Kontrabass giebt gestrichen (ohne Violoncell) einen unangenehmen dürr-dumpfen Klang. Pizzikato dagegen verwendet klingt er gar nicht übel; und so möchte folgender Abschnitt wohl zu hören sein:
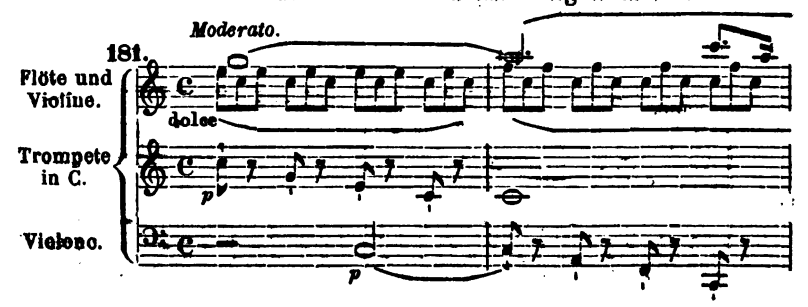


Je mehr Instrumente zusammen verbunden werden, je mehr verschwinden die Schwierigkeiten gute Klangeffekte zu erzielen, namentlich wird die Gefahr leeren Satzes sich mindern.
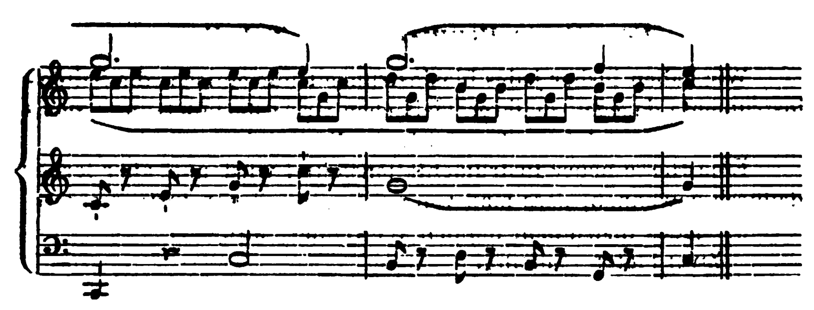
Nehmen wir aus der Zusammenstellung von vier Instrumenten einige vor.

Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott, oder Flöte, Oboe, Klarinette und Horn u. a. m. verbinden sich leicht mit einander. Dagegen steht von

Flöte, Trompete, Violine und Violoncell
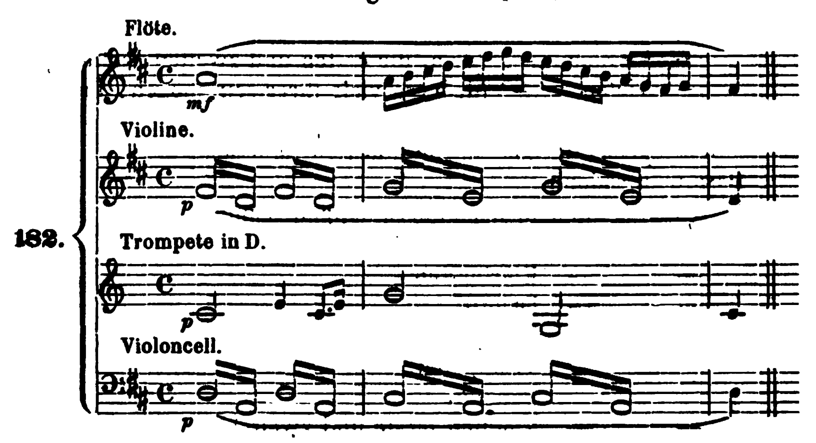
wenigstens die Trompete in einem ziemlich heterogenen Klangverhältniss zu den drei anderen Instrumenten. Folgendes Bild



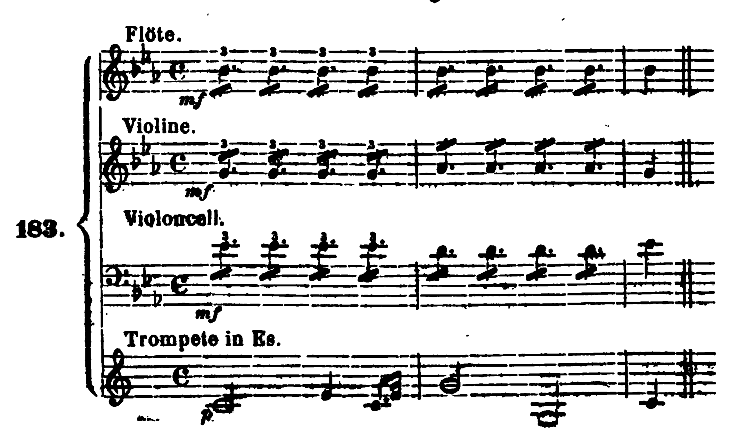


möchte gehen, wenn die Partie der Trompete sehr delikat ausgeführt wird.

Besser würde sich das folgende ausnehmen.



Auch dieses würde nicht übel klingen.



Erweiterte Benutzung der Tabelle.

Wir haben bisher jedes Blasinstrument nur einfach, die Saiteninstrumente dagegen in ihrer vielfachen Orchesterbesetzung, sechs erste Violinen, sechs zweite u. s. f. zur Verwendung angenommen.

Eine Masse neuer Instrumentationsmittel wird nun aber ferner dadurch gewonnen, dass man von zwei verbundenen Instrumenten

a. jedes Instrument doppelt verwendet, also:

Zwei Flöten (allein).
— Oboen —
— Klarinetten —
— Fagotte —
— Hörner —
— Trompeten —
— Pauken —
— Violinen — (d. h. die ersten und zweiten Violinen)
— Violen — (d. h. so viele ihrer sein mögen, in zwei Partien getheilt)
und ebenso die Violoncelle und Kontrabässe.

Dass man sodann
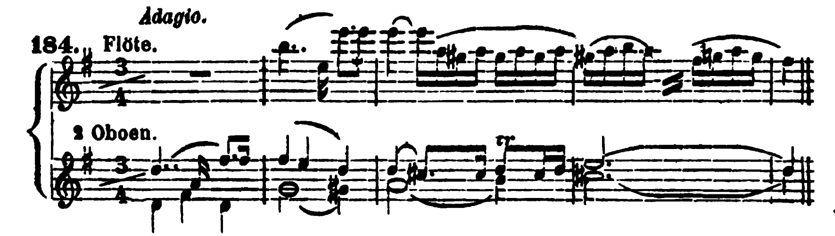
b. das eine einfach, das andere doppelt benutzt, also:

Flöte und zwei Oboen.
— — Klarinetten.
— — Fagotte.
— — Hörner.
— — Trompeten.
— — Pauken.
— — Violinen (erste und zweite).
— — Violen (d. h. so viele ihrer sein mögen, in zwei Partien getheilt).
— — Violoncelle (wie die Violen).
— — Kontrabässe (wie die Violoncelle).

Sodann *c.* beide Partien doppelt setzt, also:

Zwei Flöten und zwei Oboen.
— — Klarinetten u. s. w.

Folgender Satz aus dem Adagio der Esdur-Symphonie von Haydn giebt ein Beispiel von dem Anfang der Tabelle *b.*



In neuerer Zeit werden manche Blasinstrumente drei- und vierfach besetzt, z. B. Hörner und Trompeten. Früher hat schon Haydn drei Flöten benutzt u. s. w.

Welch' unerschöpflich neue Instrumentationsmittel entstehen, wenn man alle daraus fliessenden Mischungen wieder tabellisirt.

Drei Flöten allein.
— Oboen — u. s. w.
Vier Flöten allein.
— Oboen — u. s. w.

Diese zu zweien wieder verbunden:

Flöte und drei Oboen.
— drei Klarinetten u. s. w.

Eine andere Erweiterung instrumentaler Mittel ist ferner dadurch gewonnen worden, dass man die Saiteninstrumente in zwei, drei Partien u. s. w. getheilt hat.

Hierdurch entstehen wiederum mannichfaltig neue Tabellen, mit drei-, vier-, fünf-, sechs-, sieben-, achtstimmigem Violinsatz.

In ähnlicher Weise können die Violen, die Violoncelle, die Kontrabässe getheilt werden.

Sodann sind die also getheilten Streichinstrumente mit einander folgendermaassen zu verbinden:

Die Violinen zwei-, drei- und vierfach, die Violen zwei-, drei- und vierfach.

Die Violen zwei-, drei- und vierfach, die Violoncelle zwei- und dreifach.

Die Violoncelle zwei- und dreifach, die Kontrabässe zwei- und dreifach.

Ferner Violine, Viola und Violoncell mehrfach, u. s. w.

Nun werden wieder die mehrfach getheilten Streichinstrumente mit drei- und vierfach besetzten Blasinstrumenten verbunden, z. B.

Vierfach getheilte Violinen mit vier Flöten u. s. w.

Vortheile dieser Tabelle.
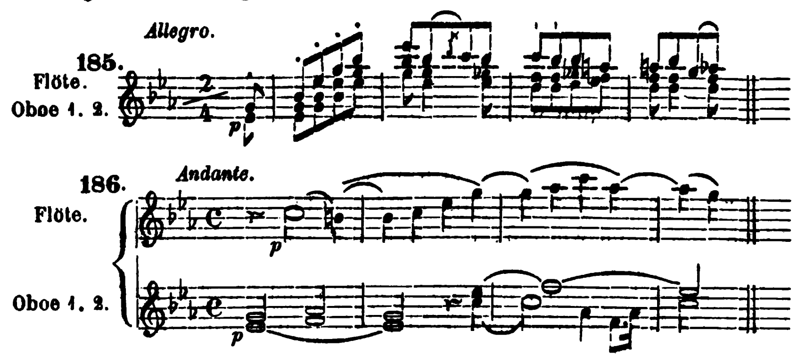
Hat der Schüler nach den vorstehenden Andeutungen die Tabelle vollständig ausgearbeitet, so werden ihm manche Vortheile derselben sogleich einleuchten, andere sich ihm in den darnach angestellten Uebungen nach und nach ergeben.

1. Es kann ihm vorerst in keiner vorhandenen Partitur irgend eine Stelle vorkommen, deren Instrumentzusammensetzung nicht in seiner Tabelle aufzufinden wäre.

Er wird sehr oft dieselben Zusammensetzungen von Instrumenten verwendet und durch dieselben doch sehr verschiedene Bilder und Klangeffekte hervorgebracht sehen, wodurch sich die Ueberzeu-
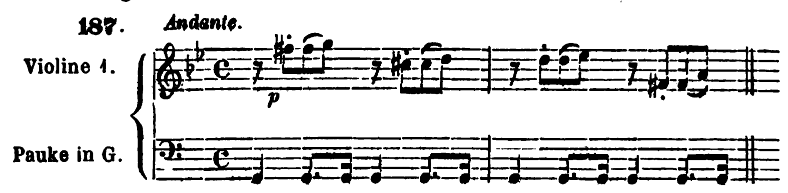
gung in ihm feststellen muss, dass keine einzige Zusammensetzung jemals absolut zu erschöpfen ist und selbst innerhalb der meistgebrauchten stets noch neue Bildungen zu erfinden sind.

Ich habe in Beispiel No. 184 eine Gestaltung von Haydn für Flöte und zwei Oboen aufgezeigt. Für dieselben Instrumente sind die folgenden Sätze geschrieben.



Sollte die Möglichkeit, immer andere Gedanken für dieselben drei Instrumente zu erfinden, jemals erschöpft sein?

2. Sind viele von den möglichen Zusammensetzungen der Instrumente bereits oft angewendet, andere noch höchst selten. Die Verbindung: »Violine und Pauke«
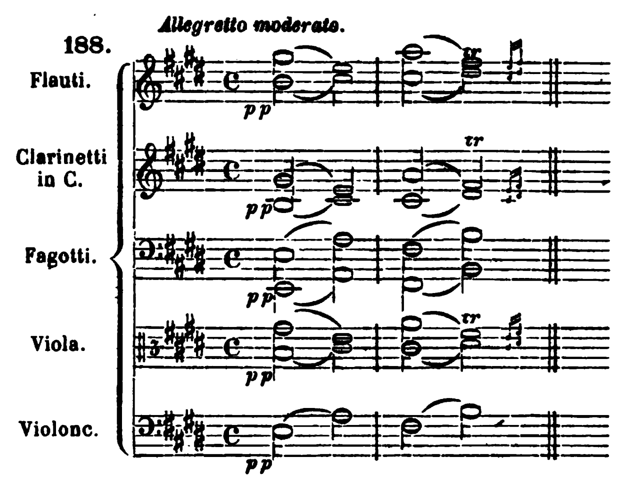


hat ausser Schneider in seiner Ouverture zur Braut von Messina vielleicht kein anderer Komponist vor und nach ihm benutzt.

Die Mischung: »zwei Flöten, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Violen, Violoncell«, siehe nächste Seite, No. 188, aus welcher Boieldieu in seiner kleinen Oper »der neue Gutsherr« das nachstehende höchst anmuthige Bild gewebt hat, mag ebenfalls selten in den Partituren zu finden sein.

3. Wie viele Mischungen aber bietet meine vorgeschlagene Tabelle, die noch niemals einem Komponisten in den Sinn gekommen sind! Ich will nur eine davon vornehmen:

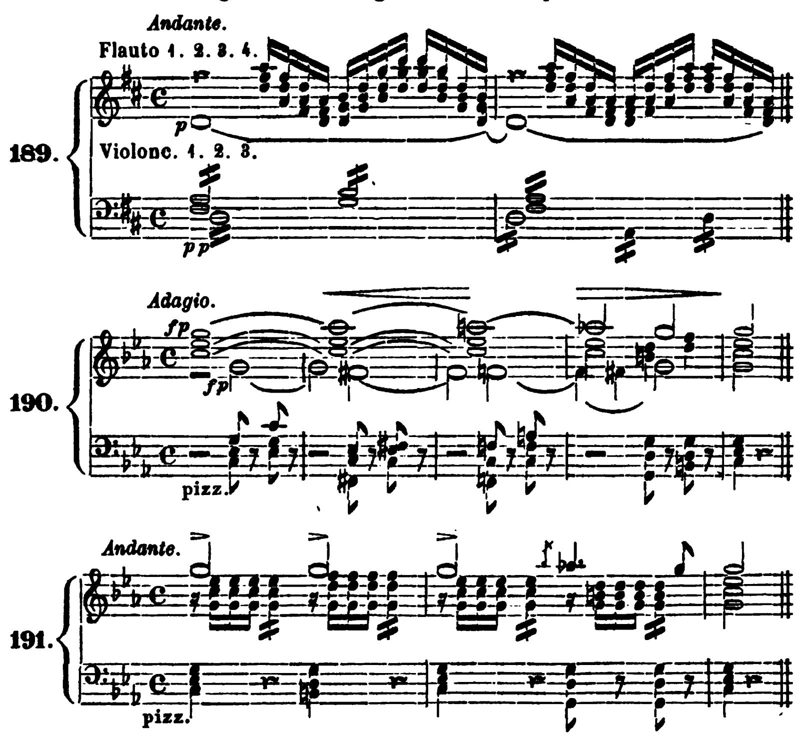
»Vier Flöten und drei Violoncelle.«

Es wird Niemand bestreiten, dass diese Kombination hier zum



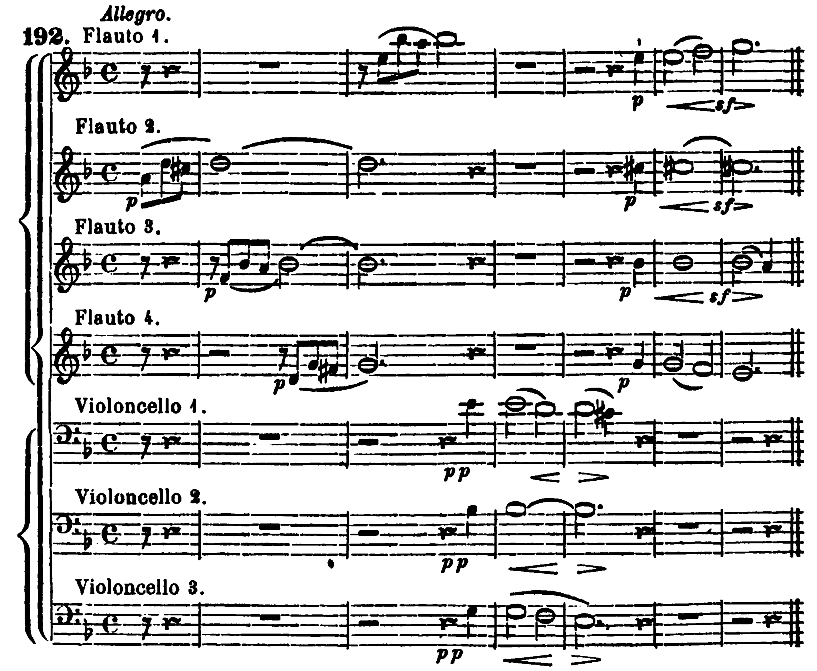
ersten Mal in dem Reiche der Instrumentation auftritt.

Hier nur einige schnell hingeworfene Beispiele dazu.



Man denke sich für diese sieben Instrumente ein ganzes Septett geschrieben.

Um den Satz kontrastisch zu machen, würde man, wie in jedem Instrumentalwerke, die Instrumente abwechselnd bald einzeln, bald zu zwei, drei, vier und bis zu allen sieben benutzen.
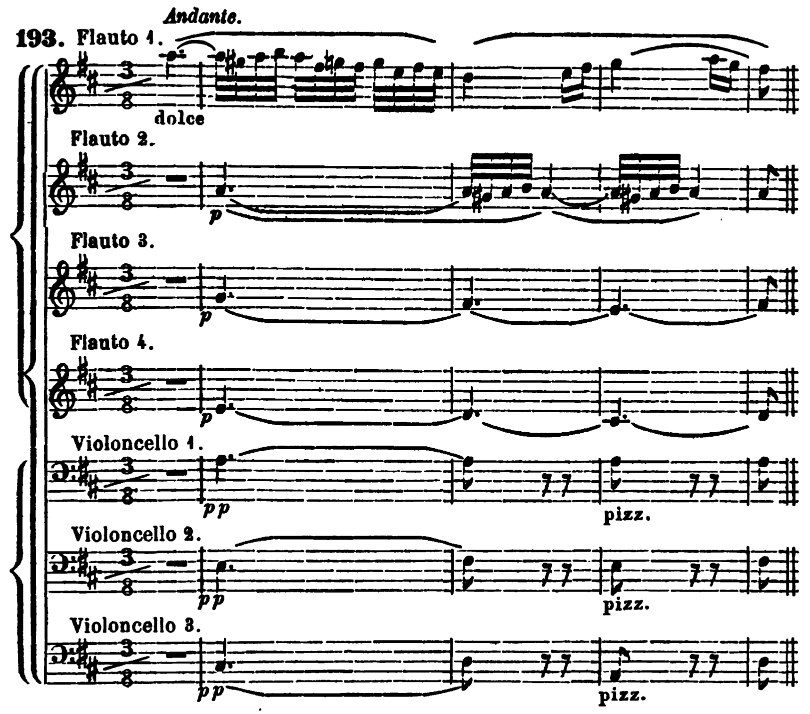


Jedes Instrumental-Duett, Trio, Quartett, Quintett u. s. w. lehrt, dass die Verschiedenheiten der Ton- und Klangweisen für ein und dieselbe Kombination von Tonorganen schlechterdings nicht zu erschöpfen sind. So auch die für unsere sieben Instrumente natürlich nun und nimmermehr.

Ein ganz anderes Bild, als das vorhergehende, ist das folgende (siehe nächste Seite, No. 193).

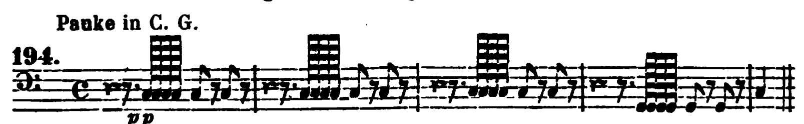
Und so wären aus dieser einen neuen Verbindung von Instrumenten hundert und aber hundert andere immer verschiedene Orchesterbilder zu schaffen.

Wo nun aber das volle Orchester zu Gebote steht, kann eine einzige dieser Kombinationen wieder zu unendlich verschiedenen neuen Effekten dadurch Anlass geben, dass man eine bezügliche Gestaltung durch den Zusatz eines oder einiger anderen Instrumente wirkungsvoller zu machen sucht.
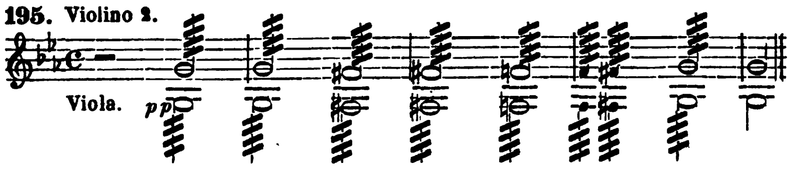
Nehmen wir an, das Beispiel No. 190 genügte uns in der dortigen Instrumentation nicht ganz, wir fühlten, dass es noch irgend einer Ergänzung bedürfe, dass es durch den Zusatz eines oder einiger Instrumente noch wirkungsvoller zu machen sei. Welche unendlichen



Mittel würden sich aus unserer Tabelle sogleich dafür anbieten! z. B. die Pauke dazu gesetzt in folgender Weise.



Man denke sich ferner zweite Violine und Viola dazu gesetzt, etwa so:



Geben nicht beide vorstehende Beispiele No. 194 und 195 blos mit einander verbunden wieder ein neues Bild?

4. Die bisherigen Erfindungsproceduren des Schülers waren von zweierlei Art. Er schrieb zuerst eine Skizze und instrumentirte sie in verschiedenen Weisen; oder er fasste zuerst eine Instrumentalkombination aus der Tabelle in's Auge und suchte alsdann geeignete Weisen dazu. Hat er beide Erfindungsweisen abwechselnd

einige Zeit geübt, so wird sich eine dritte Schöpfungskraft in ihm erzeugen, welche dem Meister zwar nicht immer, aber doch öfter zu Gebote steht, die nämlich, Zeichnung und Kolorit in ein und demselben Momente vor seiner Einbildungskraft erscheinen zu sehen, ein Ziel, nach dem jeder Künstler hinstreben soll, obgleich es, wie gesagt, keiner je vollkommen erreichen wird.

5. Ueberblicken wir die vorhandenen Instrumentalwerke selbst unserer Epoche in ihrer Gesammtheit, so sehen wir verhältnissmässig bei wenigen Komponisten und auch bei diesen nur selten wahrhaft ungewöhnliche, durchaus neue Klangbilder. Die Mehrzahl der Orchesterkompositionen bringt meist nur die gebräuchlichen Instrumentalkombinationen und die gebräuchliche Verwendung derselben. In vielen Symphonien, Ouverturen u. s. w. hören wir im Grunde immer dieselben Effekte wieder, die wir schon hundertmal vorher vernommen haben. Man bringt andere Gedanken, aber die instrumentalen Kleider sind dieselben.

Wer die angedeuteten Tabellen vollständig ausarbeitet, und sich fleissig darnach übt, dessen Fantasie muss nach und nach mit originellen Tonbildern erfüllt werden; denn jede Kombination ist ja eine Pforte, die allein schon ein unerschöpfliches Gebiet neuer Instrumentaleffekte eröffnet.

Es schlummern in den meisten Menschen mehr und höhere Kräfte, als sie in der Regel sich selbst zutrauen. Nur geweckt müssen sie werden. Ungewöhnliche Aufgaben, die sich der Künstler stellt, rufen ungewöhnliche Werke hervor. Die besonderen, originellen Instrumentalbilder, welche uns aus den Schöpfungen bedeutender Meister entgegenleuchten, sind immer durch besondern Ausdruckszweck hervorgerufen worden.

So thue denn der Schüler mit Liebe und Ausdauer, was dieses Kapitel ihm anräth, der Nutzen wird nicht ausbleiben.

Siebentes Kapitel.

Kontrast im Nacheinander der Perioden.

Es giebt nach Seite 71 nur zwei Hauptarten instrumentaler Kontrastirung, die im Miteinander und die im Nacheinander der Tonbilder. Beide Arten erscheinen wechselsweise oft schon in den kleinsten Theilen der Tonstücke, in Abschnitten, Sätzen und Perioden, wie in den bisherigen Beispielen gezeigt worden.

Weitere Gesichtspunkte für die Farbengebung, für Licht und Schatten, eröffnen sich, wenn wir den Kontrast in der Folge der Perioden betrachten.

Als Hauptgrundsatz aller Meister in der Instrumentalmusik dürfen wir aussprechen:

Jede Periode muss hinsichtlich ihres Klangcharakters mit der nächstvorhergehenden und nächstfolgenden kontrastiren.

Ein Citat aus dem zweiten Bande der Leipz. allgem. musikal. Zeitung vom Jahre 1799 wird hier am Platze sein.
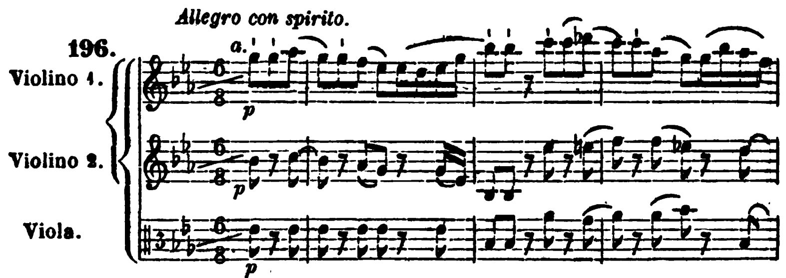
»Das, was man Effekt in der Musik nennt, ist nichts Absolutes, sondern vielmehr etwas sehr Relatives. Man kann nicht sagen, dieser oder jener Satz effektuire, wenn man nicht auch zugleich den Platz bestimmt, welchen man ihm anweisst. Ohnstreitig ist eine, von einem grossen Orchester aufgeführte, brillante Sinfonie ein Kunstwerk von vielem Effekt. Diejenigen, welche zu den Zeiten Friedrichs des Grossen die Berlinische grosse Oper sahen, mögen bekräftigen, dass die lebhaftesten Hasseschen Sinfonien dumpf klangen, blos, weil eine grosse Intrade von Trompeten und Pauken vorherging. Will der Komponist eine wichtige Stelle herausheben, d. h. Effekt durch sie hervorbringen, so stelle er sie zwischen zwei minder glänzende Perioden.«
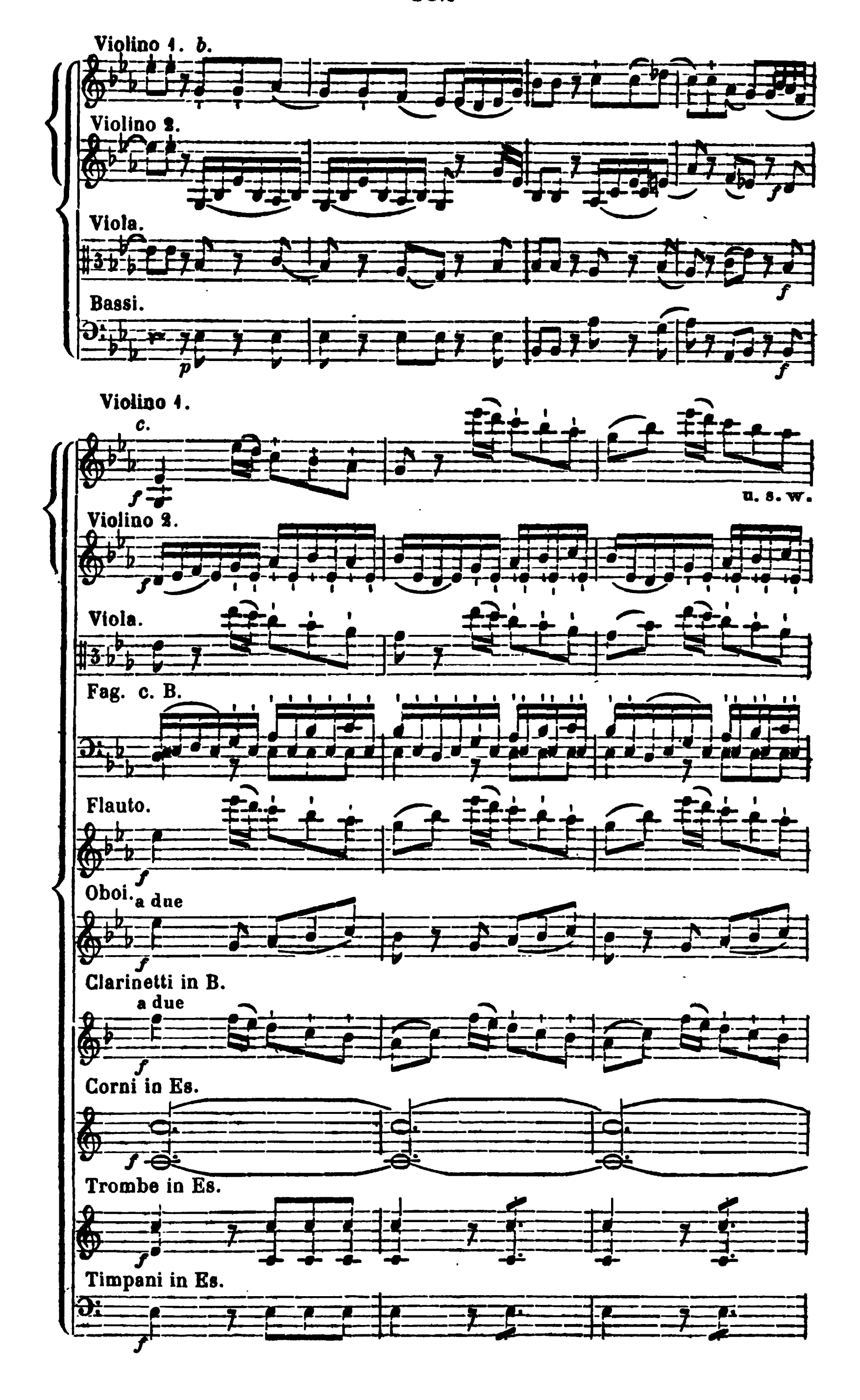
Der Komponist von Erfahrung berechnet daher die Instrumentation einer jeden Periode doppelt, einmal in Hinsicht auf ihre Wirkung an sich, sodann als Vorbereitung des nächsten Effektes.

Die Nüancen dieser Kontrastirungsweisen sind unerschöpflich. Der Schüler muss seine Fantasie durch das Studium vieler Partituren guter Meister in Hinsicht der musikalischen Farbengebung möglichst dafür zu befruchten suchen.

Als Anleitung wollen wir eine Anzahl guter Periodenkontraste vorführen und die Hauptgrundsätze angeben, nach welchen die bezüglichen Komponisten dabei verfahren sind.

A. Das Schwache und Dünne kontrastirt das Starke und Volle.
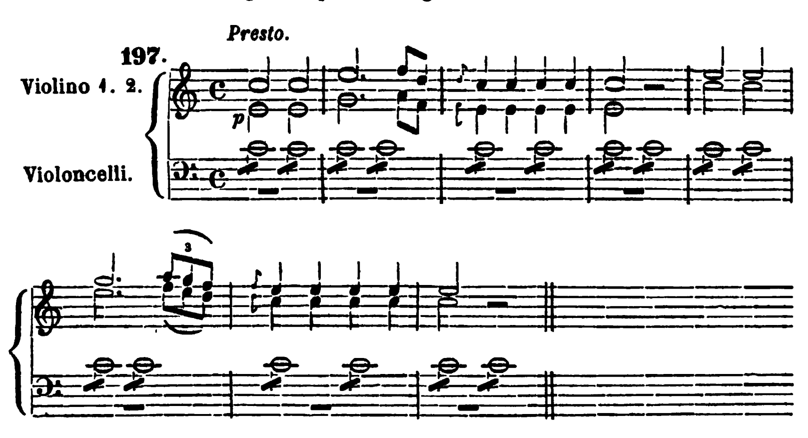



Violino 1. b.
Violino 2.
Viola.
Bassi.
Violino 1.
c.
u. s. w.
Violino 2.
Viola.
Fag. c. B.
Flauto.
Oboi. a due
Clarinetti in B.
a due
Corni in Es.
Trombe in Es.
Timpani in Es.

Die erste siebentaktige Periode — Anfang des Allegro der Haydn'schen Esdur-Symphonie — piano, dünn und durchbrochen im Satze der Streichinstrumente gehalten, ist eine gute Vorbereitung des vollen Orchesterausbruchs in der zweiten Periode bei *c*, wovon ich nur den Anfang hergesetzt habe. Hätte der Meister die vorhergehende Periode ebenfalls forte und mit ganzem Orchester instrumentirt, so würde die nachfolgende unfehlbar einige Grade von ihrer lebendigen und kräftigen Wirkung einbüssen.
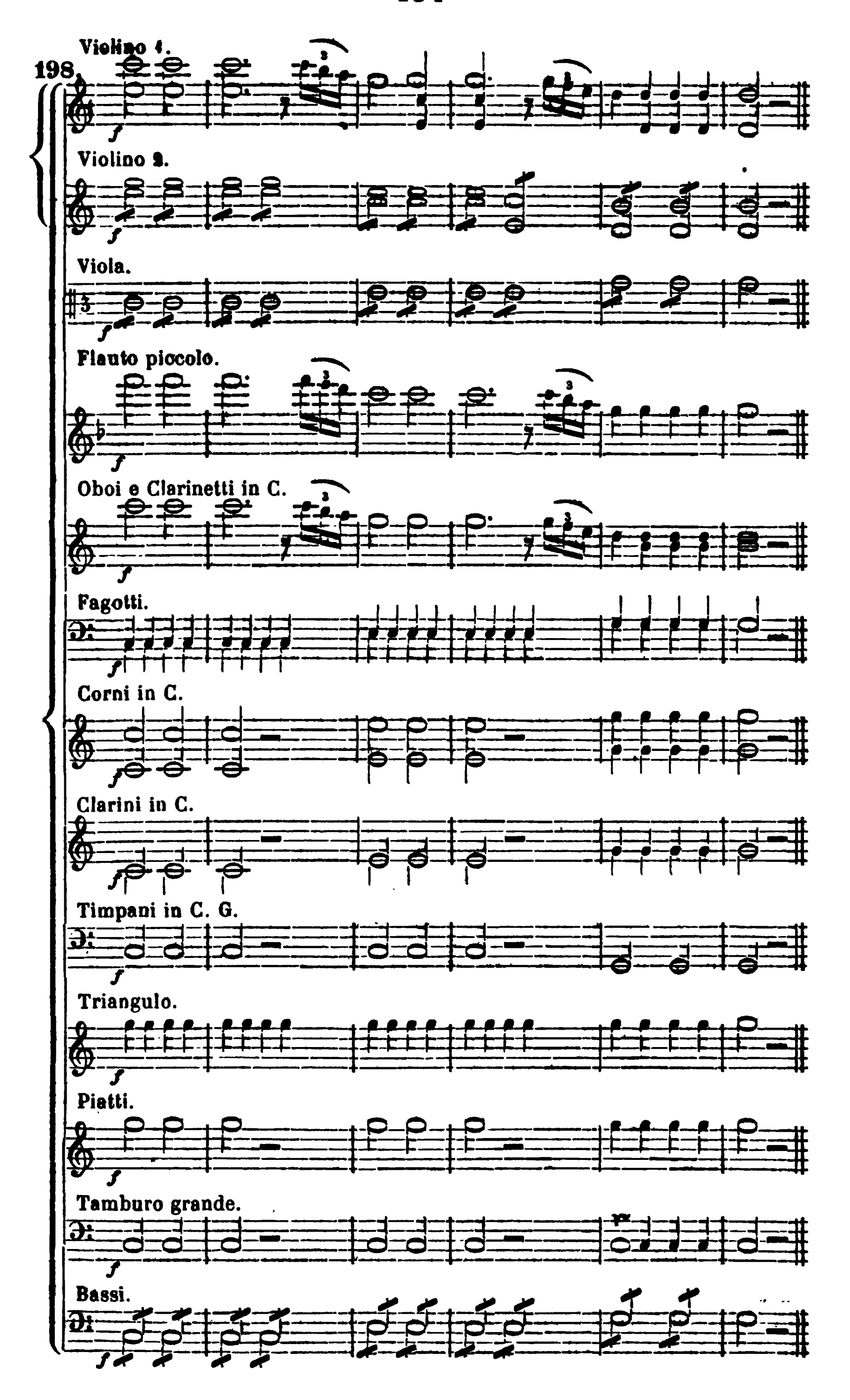
Es tritt aber innerhalb der ersten Periode noch ein Kontrast zwischen den Sätzen *a* und *b* hervor. Der Satz bei *a* ist nur dreistimmig; die Wiederholung desselben bei *b* bildet einen Kontrast gegen jenen dadurch, dass er eine Oktave tiefer gelegt ist und die zweite Violine eine lebhaftere Figur erhalten hat, namentlich aber dass die dicken Töne der Bässe hinzutreten. Der Satz bei *a* bereitet also durch seine dünne und helle Erscheinung den etwas dickeren und dunkleren Satz *b* vor.

Eine der glücklichsten Vorbereitungen eines vollen Orchestereffektes durch eine vorhergehende dünn instrumentirte Periode zeigt der Anfang der Ouverture zur Entführung von Mozart. Der Meister selbst schrieb darüber an seinen Vater: »Die Ouverture ist ganz kurz, wechselt immer mit Forte und Piano ab, wo beim Forte allezeit die türkische Musik einfällt, — modulirt so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabei nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht hindurch nicht geschlafen haben.«

Nur dreistimmig und piano fängt die erste Periode an.
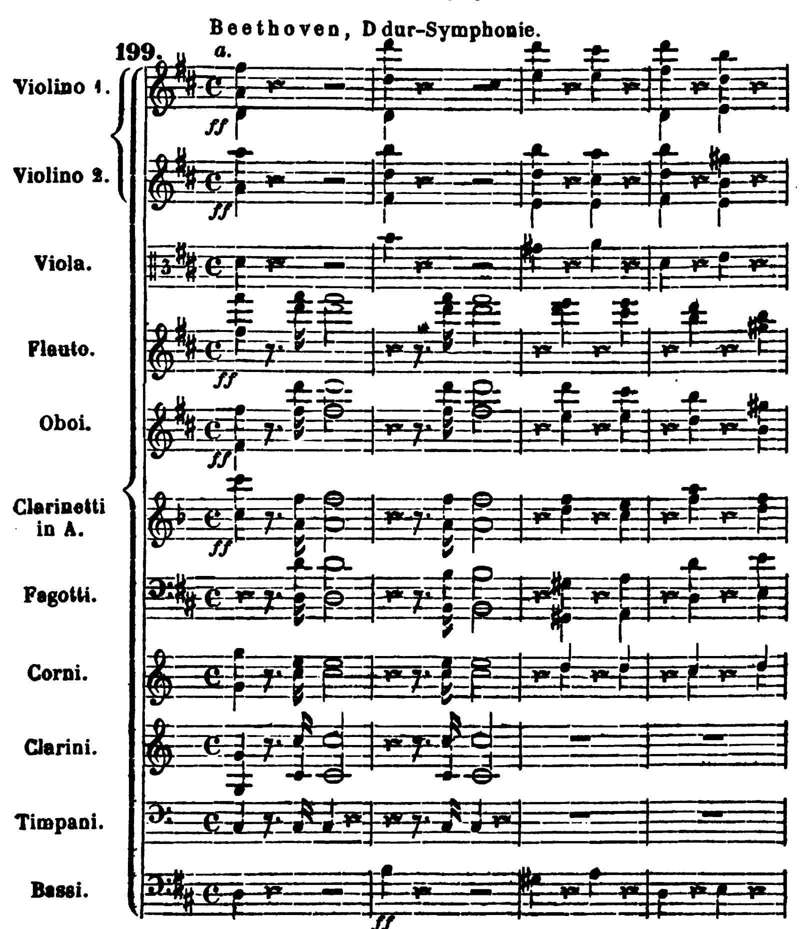


Man wird den erschütternden Eindruck begreifen, den der folgende Hereinbruch des ganzen noch durch grosse Trommel, Becken und Triangel verstärkten Orchesters, nach jener dünn instrumentirten Periode auf das Ohr hervorbringen muss:
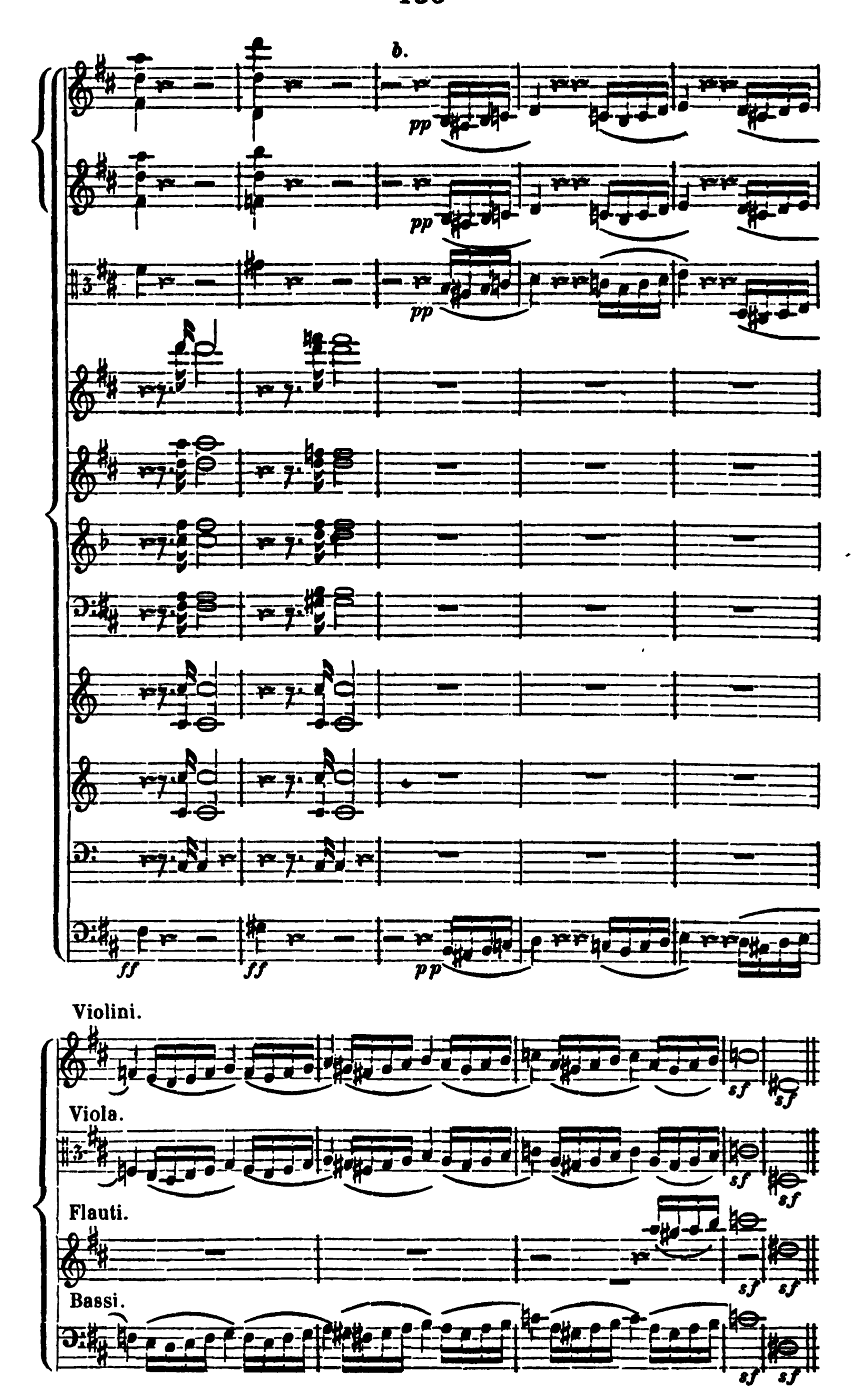

198
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Flauto piccolo.
Oboi e Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Clarini in C.
Timpani in C. G.
Triangulo.
Piatti.
Tamburo grande.
Bassi.

Wie überall in Mozarts Partituren, hat man auch an diesem Bilde den feinen Sinn zu schätzen, der den Meister selbst bei den stärksten Effekten nie die Deutlichkeit und den Wohlklang vergessen, nie durch grelles und kreischendes Getöse das Ohr verletzen liess.

Man sehe die Einfachheit der Figuren und Accente, die Unterstützung der Violinmelodie durch Pikkelflöte, Oboen und Klarinetten, des Basses durch Viola, Fagotte, Hörner und Trompeten, die Harmoniefüllung durch die zweite Violine; man stelle sich sodann jedes Instrument allein erklingend vor, und die Ursachen der Deutlichkeit und des Wohlklanges werden sich auf das Bestimmteste zu erkennen geben.

B. Das Stärkere und Vollere kontrastirt das Schwächere und Dünnere.




b.
pp
ff
Violini.
Viola.
Flauti.
Bassi.
sf

Die Periode *a* enthält schon einen schönen Kontrast in sich, durch die Theilung und Gegenüberstellung von Streichquartett und Blasinstrumenten. Sie ist aber im Ganzen eine starke und volle und kontrastirt die zweite, schwächere bei *b* vollkommen.

Anmerk. Der Klangkontrast kann mehrere Perioden hintereinander durch andere Instrumentation derselben Melodie erscheinen, wie u. a. die Beispiele No. 174 bis 187 zeigen. Wo dagegen andere Instrumentation zugleich mit anderen Gedanken auftritt, wirkt natürlich neben Klang- auch Melodiekontrast. In diesem Doppelkontrast stehen beide obige Perioden. Die Instrumentationslehre beschäftigt sich vorzugsweise nur mit den Klangkontrasten, doch möge der Schüler seine Aufmerksamkeit stets auch auf den Kontrast der Zeichnung richten, wo solcher vorhanden ist, um genau unterscheiden zu lernen, was jedes Element rein für sich thut und wirkt.

Der Begriff Stärke und Schwäche ist nicht nothwendig mit Fülle und Leere des Orchesters verbunden. Es können in einer kräftigen Periode weniger, in einer schwächeren alle Instrumente thätig sein. Man denke sich die Periode *a* in vorstehendem Beispiel pianissimo, die bei *b* fortissimo vorgetragen, so ist das Kontrastverhältniss umgekehrt und gehört dann unter die erste Rubrik, wo das vorhergehende Schwächere das nachfolgende Stärkere kontrastirt.

Die beiden vorstehenden Kontrastirungsweisen sind die schärfsten, welche zwei musikalische Gedanken gegen einander haben können. Auf ein Forte folgt unmittelbar ein Piano oder umgekehrt. Licht und Schatten, oder Schatten und Licht sind schroff neben einander gestellt.

Will man den Kontrast zwischen Forte und Piano, oder auch umgekehrt, noch auffallender machen, so setzt man zwischen beide Perioden eine Pause. Einen Fall der Art zeigt das Beispiel 199. Das gänzliche Verschwinden des Klanges macht das Wiedererscheinen desselben und damit jede Art von Kontrastverhältniss fühlbarer. Ein anderer Grund, warum die Pause nach einer kräftigen Periode den Eintritt einer schwächeren noch mehr hebt, liegt in dem Nachhall, welchen jede stark angegebene Orchestermasse in den folgenden Klangmoment hineinwirft. Der Schüler erinnere sich, was darüber S. 51 und 52 gesagt worden.

Aus demselben Grunde setzen ferner die Meister an das Ende einer starkschallenden Periode oft eine ganz dünne Stelle, um das folgende sanftere Bild gleich bei seinem Eintritt in voller Klarheit und Deutlichkeit erscheinen zu lassen.

Nachstehendes Beispiel von Beethoven (siehe nächste Seite, No. 200), zeigt einen solchen Fall im siebenten und achten Takte der Periode *a*. Aus dem vollen Orchester flattert die erste Violine ganz allein hervor. Zwar stehen beide Perioden schon durch Zahl der Instrumente, wie durch forte und piano in Kontrast; aber die einge-

200. *a.* Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Flauti.

Oboi.
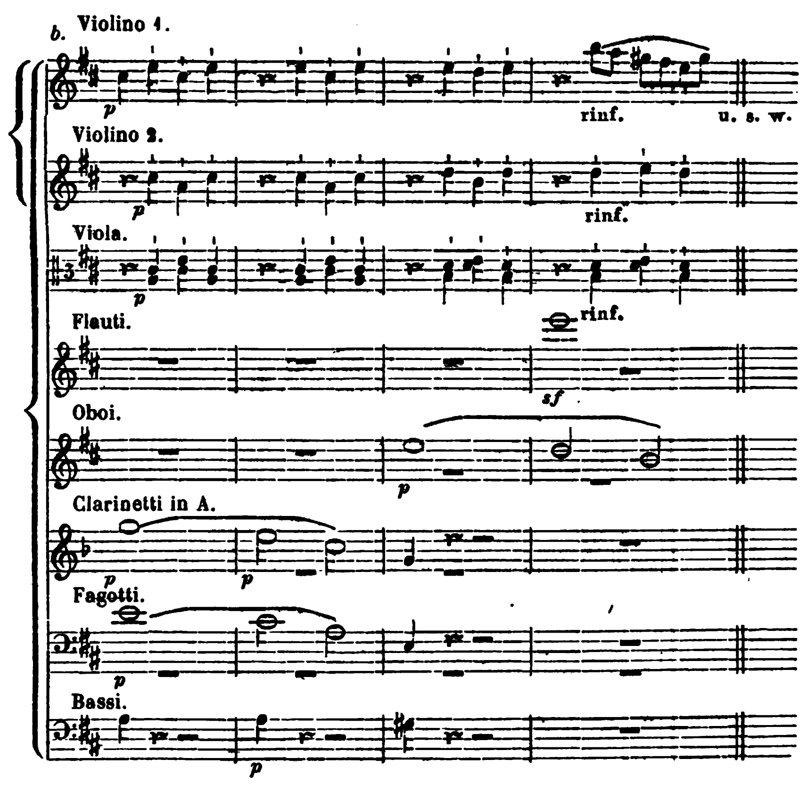
Clarinetti in A.

Fagotti.

Corni e Clarini in D.

Bassi.

b.



schobene dünne Stelle der ersten Violine schärft und hebt dadurch die Wirkung der eintretenden sanften Melodie noch mehr.

Man stelle sich jene beiden Takte in folgender Weise instrumentirt vor.
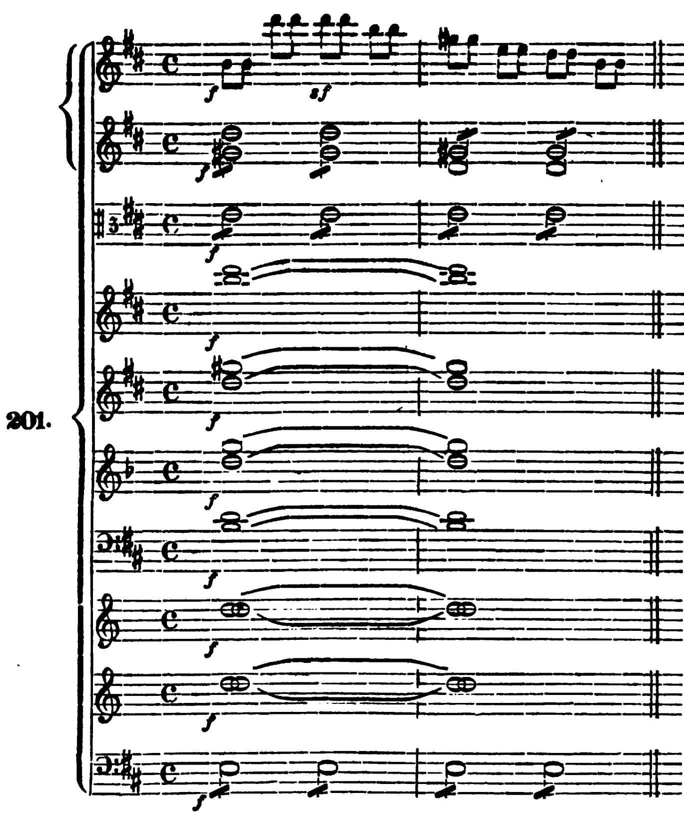
Siehe nächste Seite, No. 201.

So behandelt, würde wenigstens der erste Takt der unmittelbar darauf folgenden Klarinett- und Fagottmelodie nicht so scharf und golden hell wie bei Beethoven hervortreten, sondern, wie die S. 51 und 52 ausgesprochene Erfahrung lehrt, von dem vorausgehenden starken Orchesterschall etwas verdumpft und überschattet ertönen und diese erst später ihre volle Klarheit und Deutlichkeit gewinnen.

Stark und schwach, voll und dünn sind relative Begriffe. Wir sehen Beweise dafür in den vorstehenden Perioden von No. 200. Die erste ist im Ganzen eine kräftige, aber innerhalb derselben zeigen sich höhere oder geringere Grade der Klangstärke, und diese verschiedenen Stärkegrade geben wieder Kontraste gegen einander ab.

Im ersten Takte wird das Forte nur vom Streichquartett, im zweiten von diesem und den Blasinstrumenten dargestellt. Beide

201.



Takte kontrastiren sich also gegenseitig, der erste ist mehr Schatten, der andere mehr Licht. Dasselbe Verhältniss kehrt wieder im dritten und vierten Takte. Im fünften und sechsten kontrastiren sogar die Takthälften gegen einander.
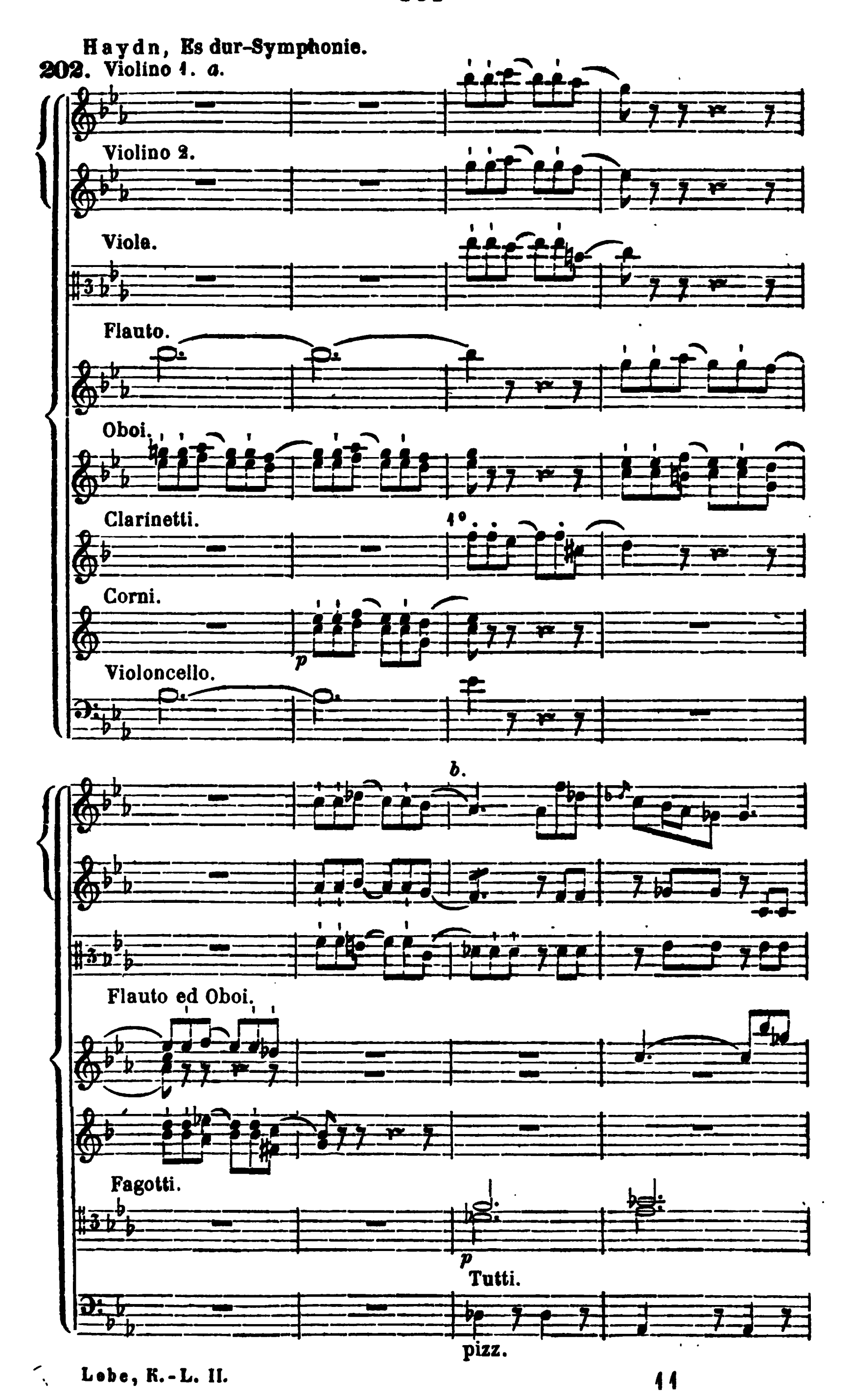
Dies sind Kontrastnüancen innerhalb eines kräftigen Ganzen. Kontrastnüancen des Mehr oder Weniger innerhalb eines sanften Gedankens enthält die darauf folgende Periode *b*. Klarinette und Fagott in den beiden ersten Takten klingen weich, aber voller als die im dritten Takte eintretende Oboe u. s. w.
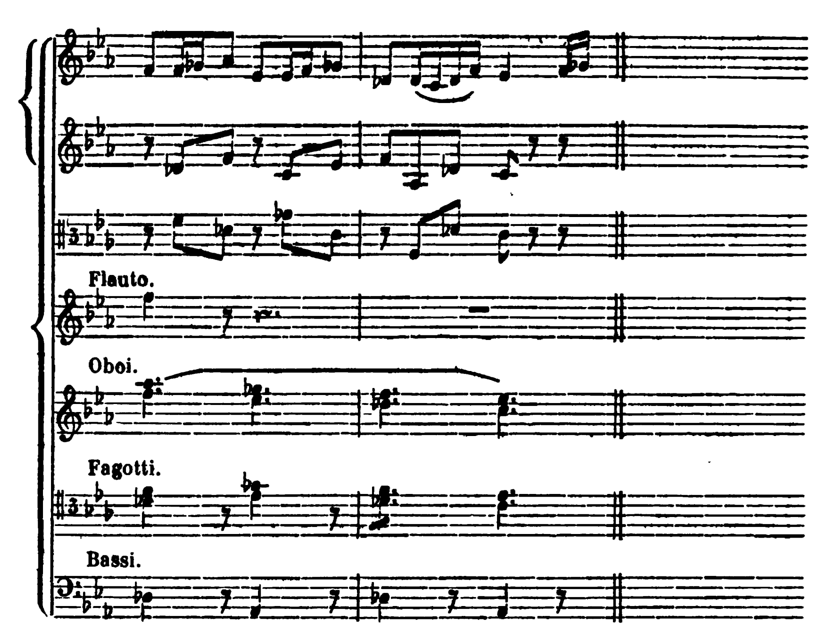
Was innerhalb einer Periode in Motiven, Abschnitten und Sätzen oft sich zeigt, erscheint oft auch in den grösseren Verhältnissen der Perioden. So giebt es denn ferner Gestaltungen, wo

C. zwei aufeinanderfolgende sanfte Perioden in Kontrast gebracht sind.

Von diesen feineren Kontrastirungsweisen wollen wir einige Beispiele vorführen und erläutern.

Haydn, Es dur-Symphonie.





Der überraschend anmuthigen Wirkung des Gedankens *b* wird sich Jeder erinnern, der diese Symphonie gehört hat. Mancher mag diese Wirkung der Melodie zuschreiben. Sie ist ohne Zweifel schon reizend in ihrer Zeichnung, allein die schönste Zeichnung kann durch schlechte Instrumentation verdorben werden; folglich muss hier ein Theil des Anmuthigen in der guten Instrumentation liegen. Damit sind aber die Ursachen der vollen Wirkung noch nicht alle ergründet. Man braucht an der Instrumentation dieser Stelle kein Jota zu ändern und kann ihren Reiz doch bedeutend schwächen, durch eine andere instrumentale Darstellung des vorhergehenden Gedankens *a*. Man instrumentire diesen stärker und lasse ihn fortissimo vortragen, oder man behalte das piano bei, wähle aber dicker klingende Organe für die Stimmen und man wird sich verwundert fragen, wo der Reiz des zweiten Gedankens geblieben sei.
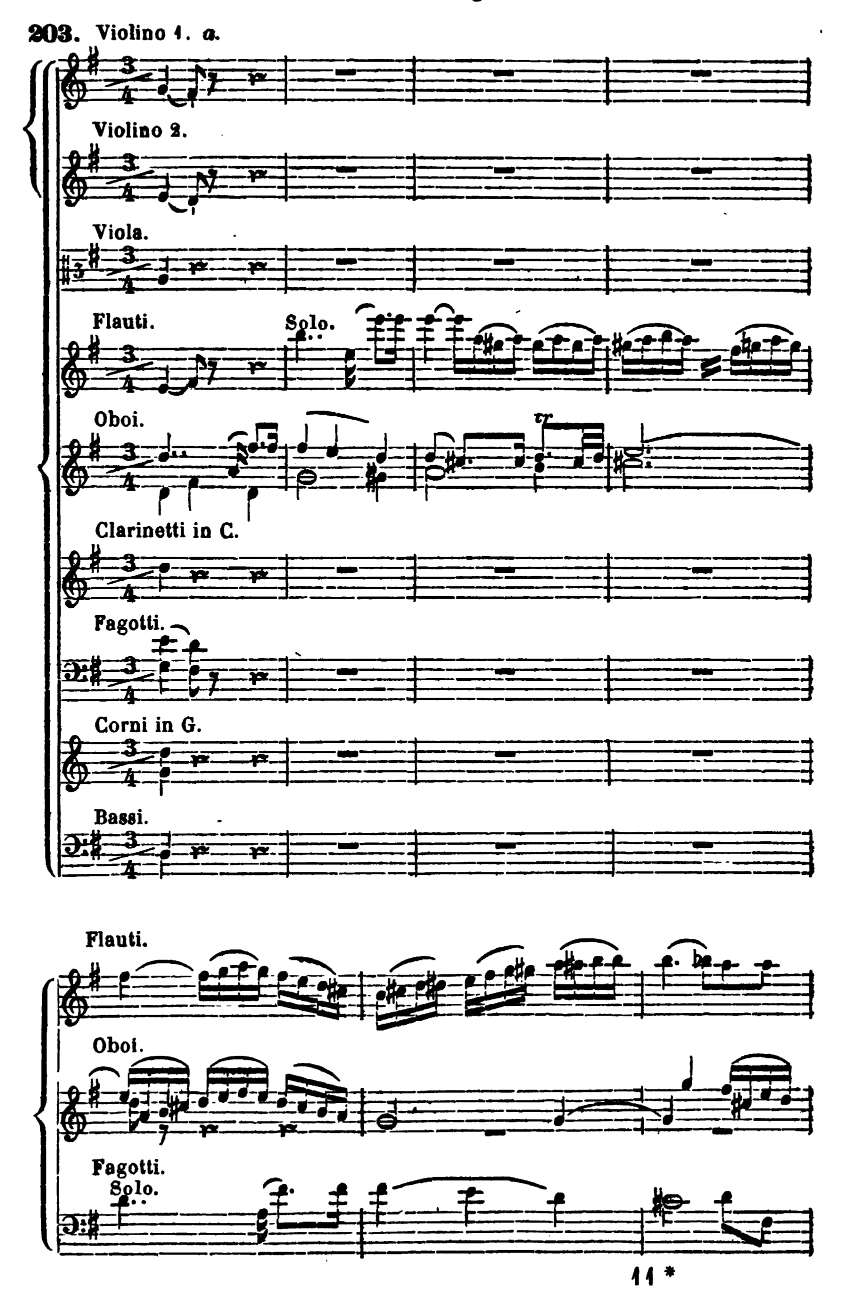
In der That trägt der Kontrast, der dünne, durchsichtige, zuletzt nur dreistimmige Satz des ersten Gedankens beträchtlich dazu bei, dass die Kolorirung der folgenden Melodie dem Ohr so frisch, voll und blühend erscheint.
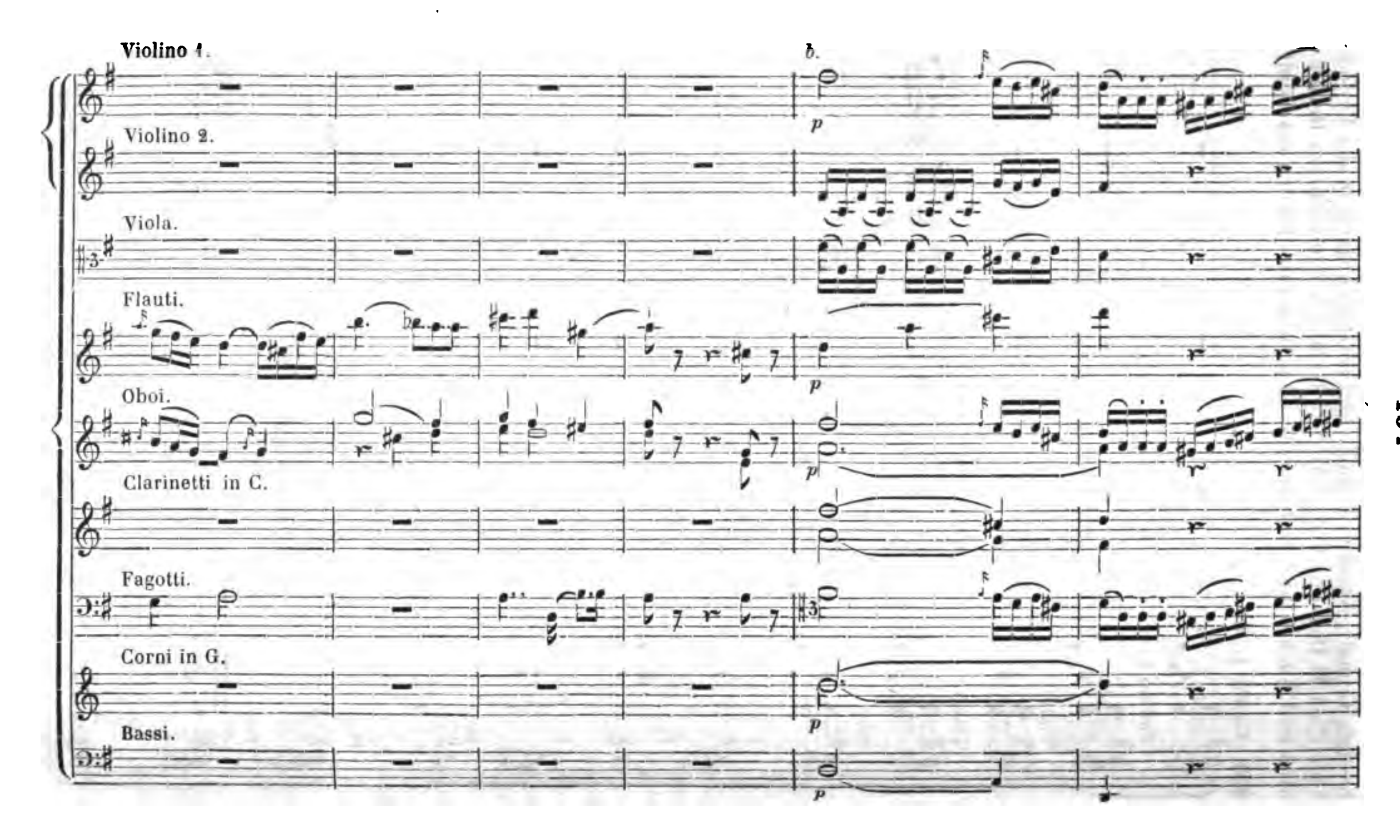
Die wirksamsten Farbenstriche dazu bringen die Terzen der Fagotte und das Pizzikato der Bässe, wobei nicht ausser Acht zu lassen ist, dass letztere mehrere Takte hindurch vorher geschwiegen haben.

Ausserdem wirkt in diesem Bilde allerdings auch die Modulation günstig mit. Sie geht in der Periode *a* durch verschiedene Tonarten,

Es-dur, C-moll, As-dur, F-moll, und setzt sich dann in der Periode *b* plötzlich in Des-dur fest, was dem Gefühl wie unsicheres Herumirren und Suchen und endliches freudig rührendes Finden erscheint.

203.




Violino 1.
b.
Violino 2.
Viola.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in G.
Bassi.
p

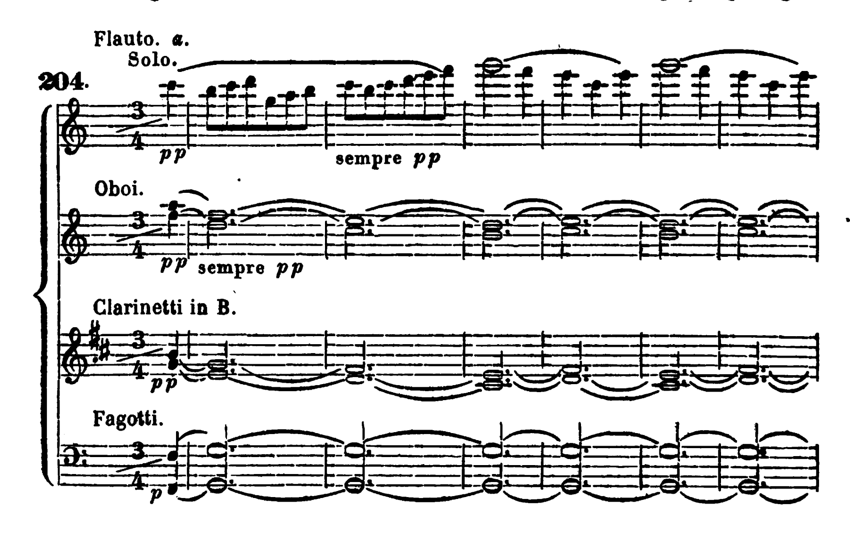
Ein zweites Beispiel herrlich kontrastirter Pianoperioden sehen wir in der vorstehenden Gruppe aus dem Adagio der Esdur-Symphonie von Haydn*.

Die relative Fülle der Periode *b* ist vorbereitet durch die relative Leere der Periode *a*. Erhöht ist der Kontrast noch dadurch, dass die erste Periode nur von Blasinstrumenten, die zweite dagegen durch das volle Streichquartett mit ausgeführt wird. Ferner übersehe der Schüler nicht den letzten Takt der ersten Periode, die leisen Achtel mit den Pausen dazwischen. Es ist, als wolle der Satz sterben, das Ohr wird ahnungsvoll gespannt. Da kann es nicht Wunder nehmen, wenn die plötzlich voll hervorquellende Harmonie des ganzen Orchesters, obgleich piano, doch einen überraschend angenehmen Eindruck macht.
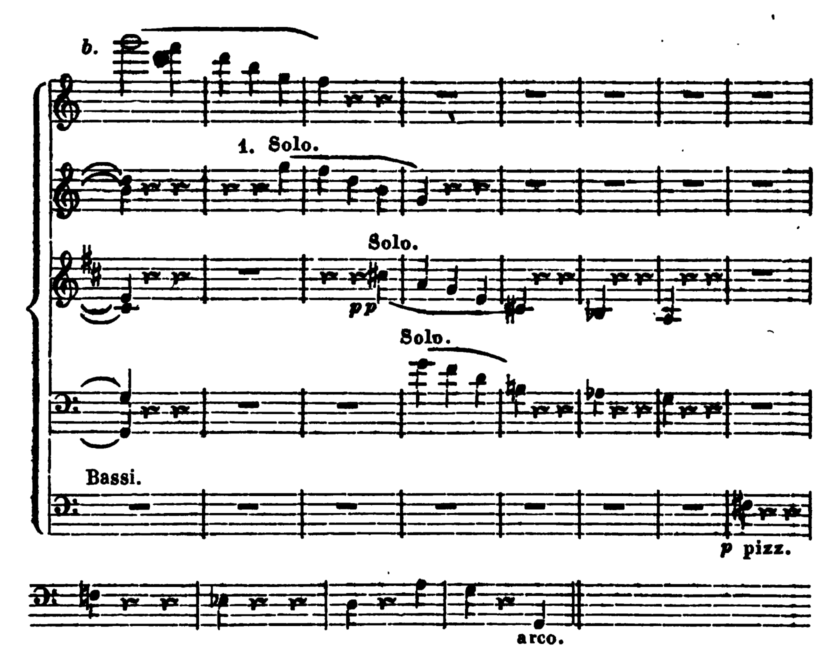
Die feineren Kontraste innerhalb jeder Periode zwischen Motiven und Abschnitten wird der Schüler nach den früher gegebenen Andeutungen über solche Fälle nicht übersehen.

In den beiden letzten Beispielen kontrastirt die vorhergehende dünnere Pianoperiode die nachfolgende vollere. In nachstehender Gruppe aus dem Scherzo der Cmoll-Symphonie von Beethoven (siehe Beisp. No. 204) zeigt sich der umgekehrte Fall; die vollere Pianoperiode unter *a* kontrastirt die dünnere unter *b*.

Wie zwei Pianoperioden in die mannichfaltigsten Kontraste zu einander gebracht werden und der blühenden Farbengebung wegen
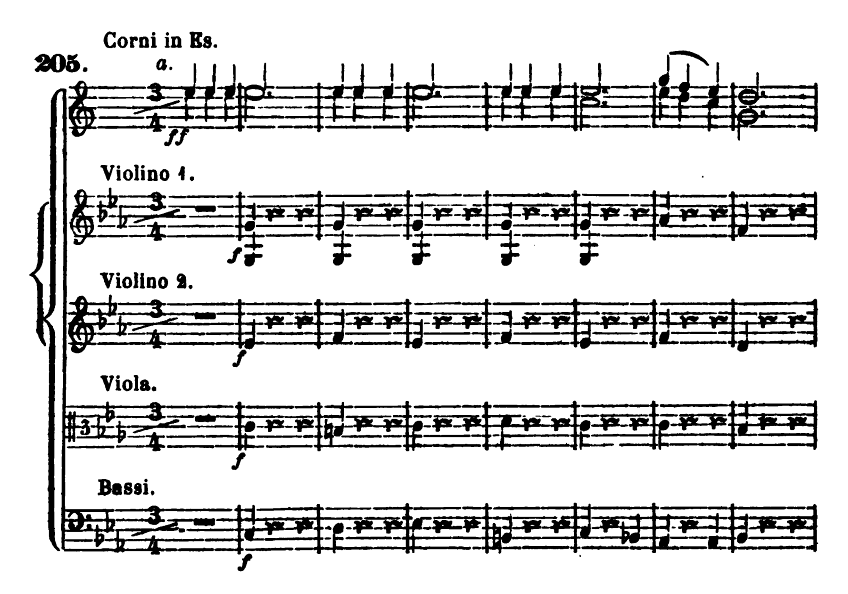


* Partitur No. 8 bei Breitkopf und Härtel.
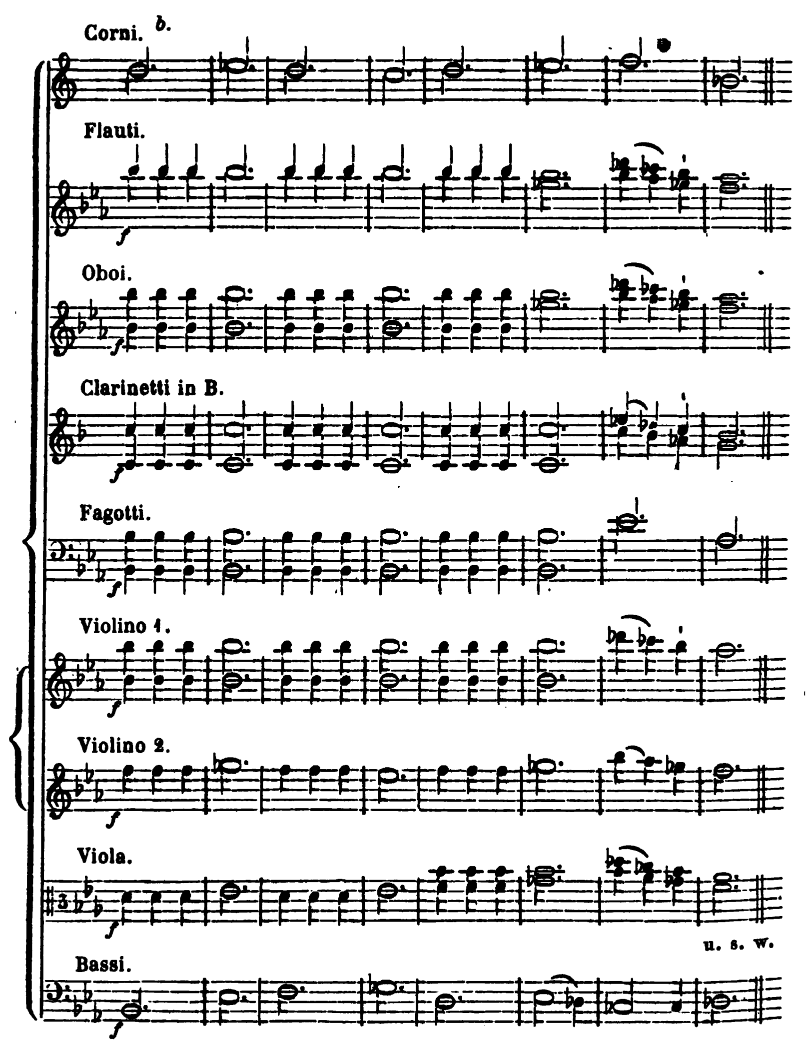


gebracht werden sollen, so erscheinen auch bei den Meistern die mannichfaltigsten Kontraste

D. in zwei aufeinanderfolgenden Forteperioden.

205.
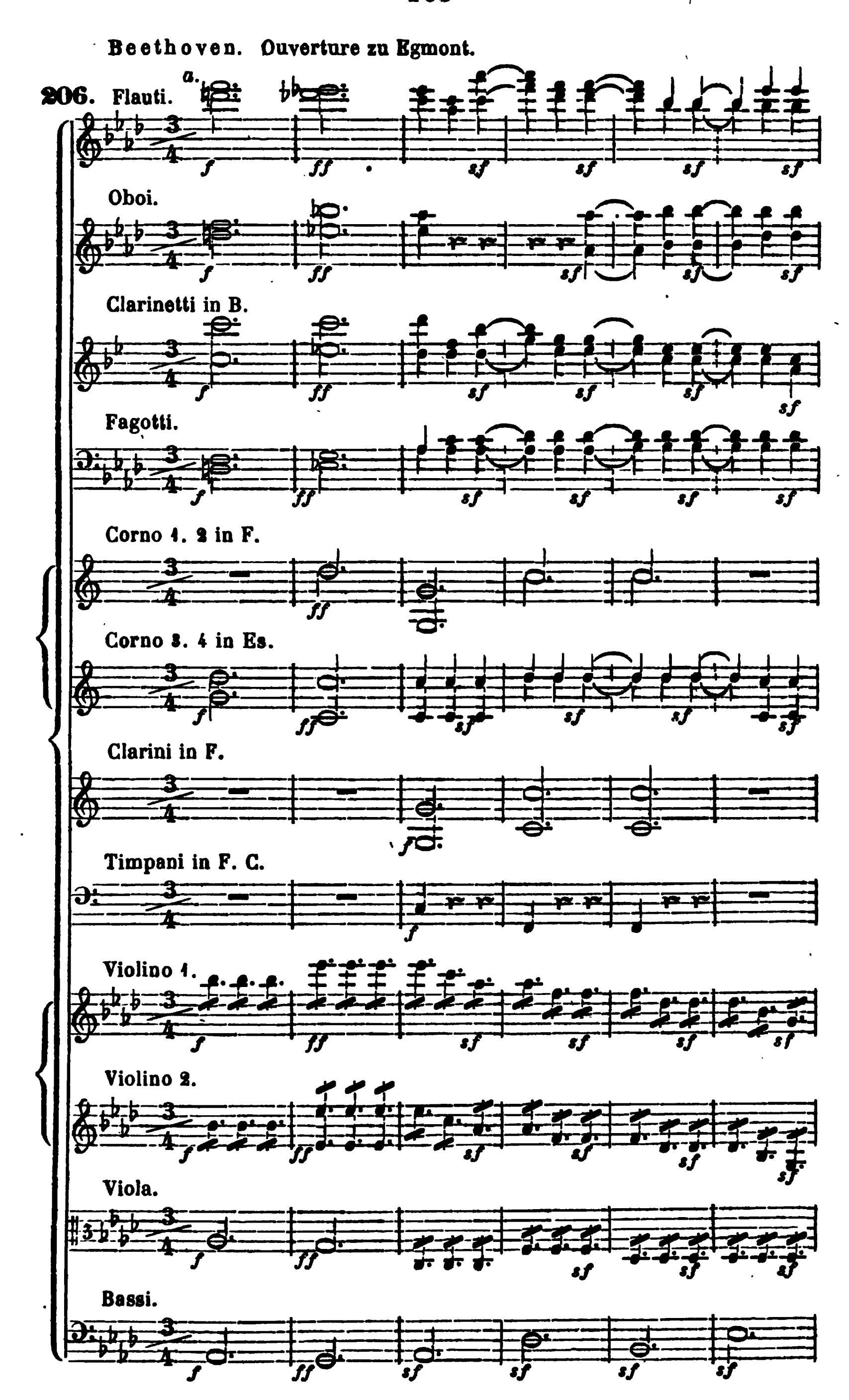




In vorstehender Gruppe aus demselben Scherzo von Beethoven kontrastirt die Forteperiode *a* durch ihren relativ dünneren und durchsichtigeren Satz die Forteperiode *b*, welche voller und dicker instrumentirt ist.
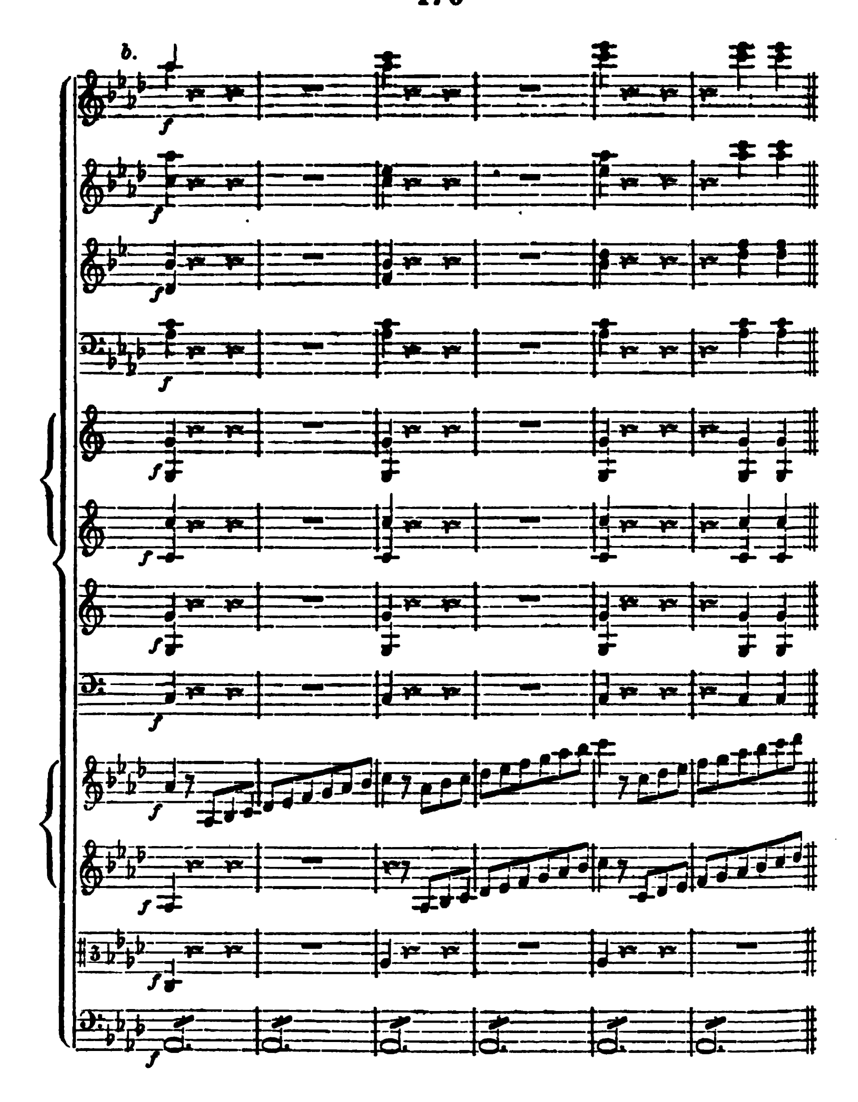
Das umgekehrte Verhältniss findet in folgender Gruppe statt.

Siehe nächste Seite, No. 206.

Die Periode *a* ist dicht, die Periode *b* ist durchsichtig instrumentirt; beide sind stark, kräftig gehalten, kontrastiren aber auf's Beste gegen einander.

Beethoven. Ouverture zu Egmont.
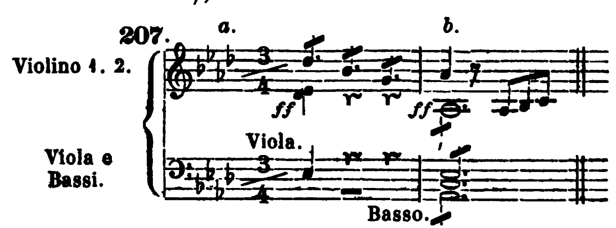




Nachwort.
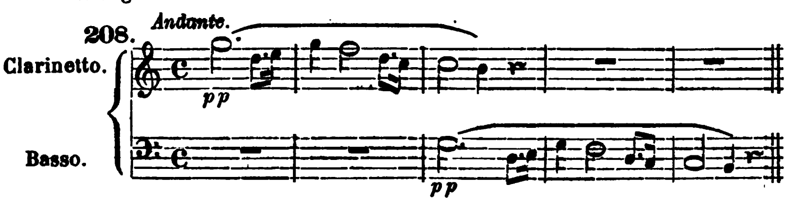
Wenn der Schüler die Beispiele dieses Kapitels mit einander vergleicht, so wird er bemerken, dass die Begriffe voll und leer, dick und dünn, dicht und durchsichtig sehr relativ sind, dass die Instrumentation nicht allein in den schärferen Unterschieden des Forte- und Pianokontrastes, sondern auch in Kontrasten von Forte zu Forte und von Piano zu Piano einer unerschöpflichen Mannichfaltigkeit fähig ist.

Man stelle sich die beiden letzten Perioden fortissimo, aber blos für das Streichquartett instrumentirt, vor, die erste mit Violinen und Viola, die zweite mit hinzutretendem Bass (ich setze der Raumersparniss wegen von ersterer nur den letzten, von letzterer nur den ersten Takt her),



so erscheint das obige Kontrastverhältniss wieder umgekehrt; die Periode *a* ist dünner und durchsichtiger, die Periode *b* dicker und dichter.

Die Kontrastirung kann demnach vom Pianissimo einzelner Instrumente an,



alle Stärkegrade hindurch bis zum Fortissimo des ganzen Orchesters durchlaufen. Die Unterschiede der schwachen und starken Stellen liegen immer in dick, dicker, hell, heller, dunkel, dunkler, leer, leerer, dicht, dichter.

Die Kontrastirungen zwischen Forte und Forte, Piano und Piano kommen aber nicht blos in zwei aufeinander folgenden Perioden vor, sondern erscheinen auch oft in drei, vier und wohl noch mehr Forte- oder Pianoperioden hintereinander.
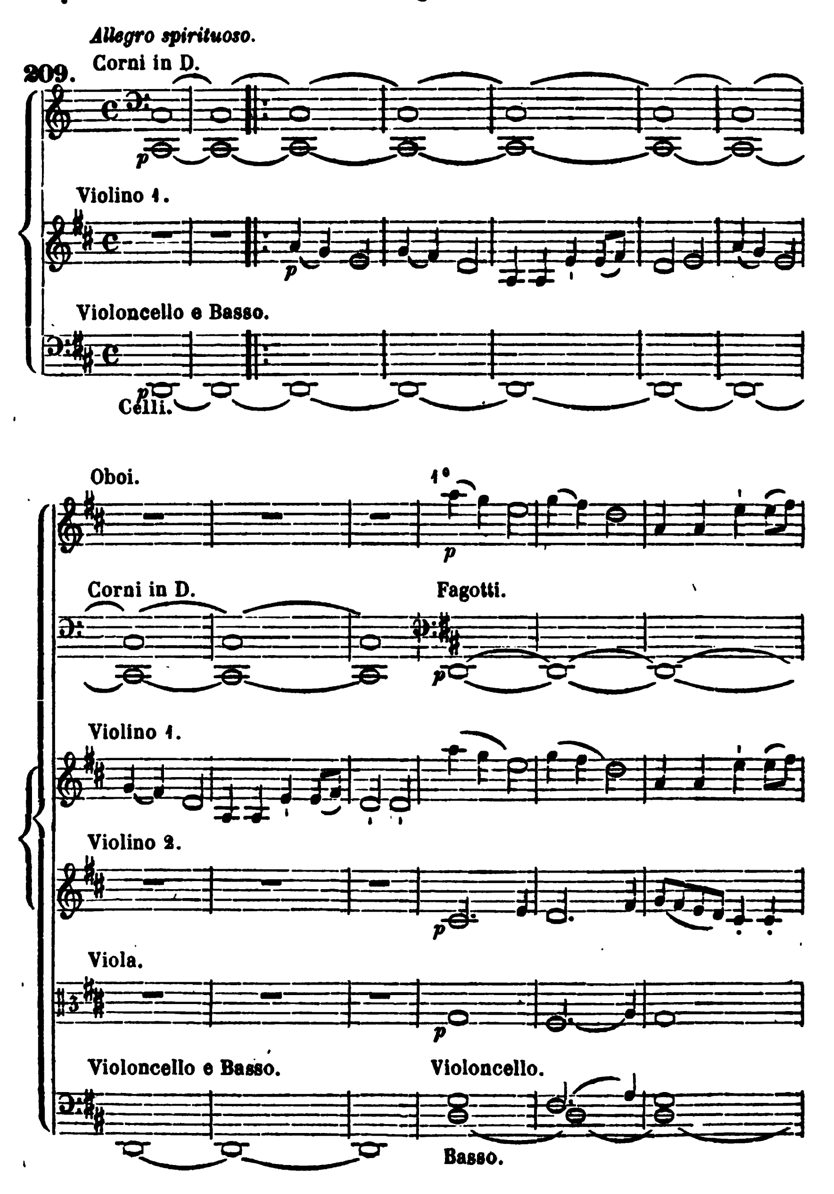
Der Hauptsatz in diesen Beziehungen heisst:
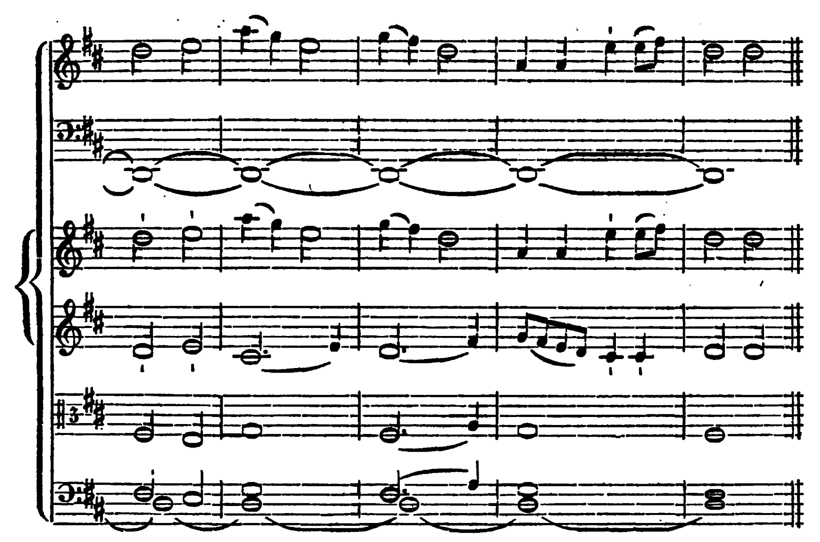
E. Nicht zwei Perioden sollen ohne allen Kontrast aufeinander folgen.

Diesen Grundsatz wird man von Haydn an bis in die neueste Zeit herein in den Partituren aller Meister ziemlich konsequent durchgeführt finden. Wo er aber nicht berücksichtigt worden ist, und es finden sich wohl Verstösse dagegen bei recht renommirten Komponisten, da stellt sich auch ein leises Gefühl von Monotonie ein.

In den achttaktigen Klausen der Menuette und mancher Finales von Haydn und Mozart entstehen durch die unmittelbare Wiederholung solche ganz gleich instrumentirte Periodenfolgen. Man empfindet dabei aber auch den mangelnden Reiz des Kontrastes.

Folgendes Thema des Finale der Ddur-Symphonie von Haydn ist bei seiner Wiederholung auf's Schönste kontrastirt.





Denkt sich der Jünger die zweite Periode genau wie die erste instrumentirt, so wird er empfinden, dass mit der Beseitigung des Kontrastes bei der Wiederholung des Thema auch ein Theil des orchestralen Reizes mit entweicht.

Achtes Kapitel.

Crescendo und Decrescendo.
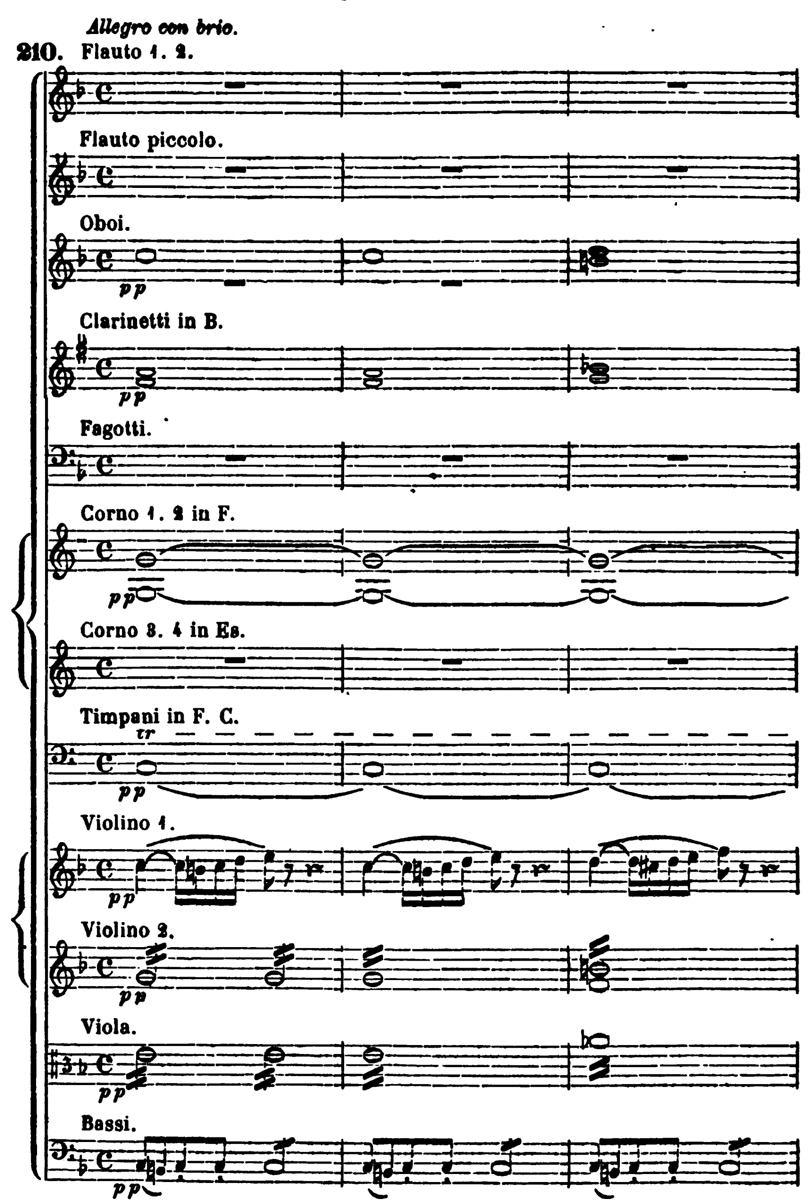
Das Crescendo oder allmählige Zunehmen der Tonkraft spielt seit Jomelli, der es zuerst angewendet haben soll, als Steigerungsmittel des Gefühls eine bedeutende Rolle in der Musik. Es leitet in der Regel auf einen mächtigen Fortissimo-Ausbruch aller Instrumente hin, so viel ihrer bei einem bezüglichen Tonstücke verwendet werden.
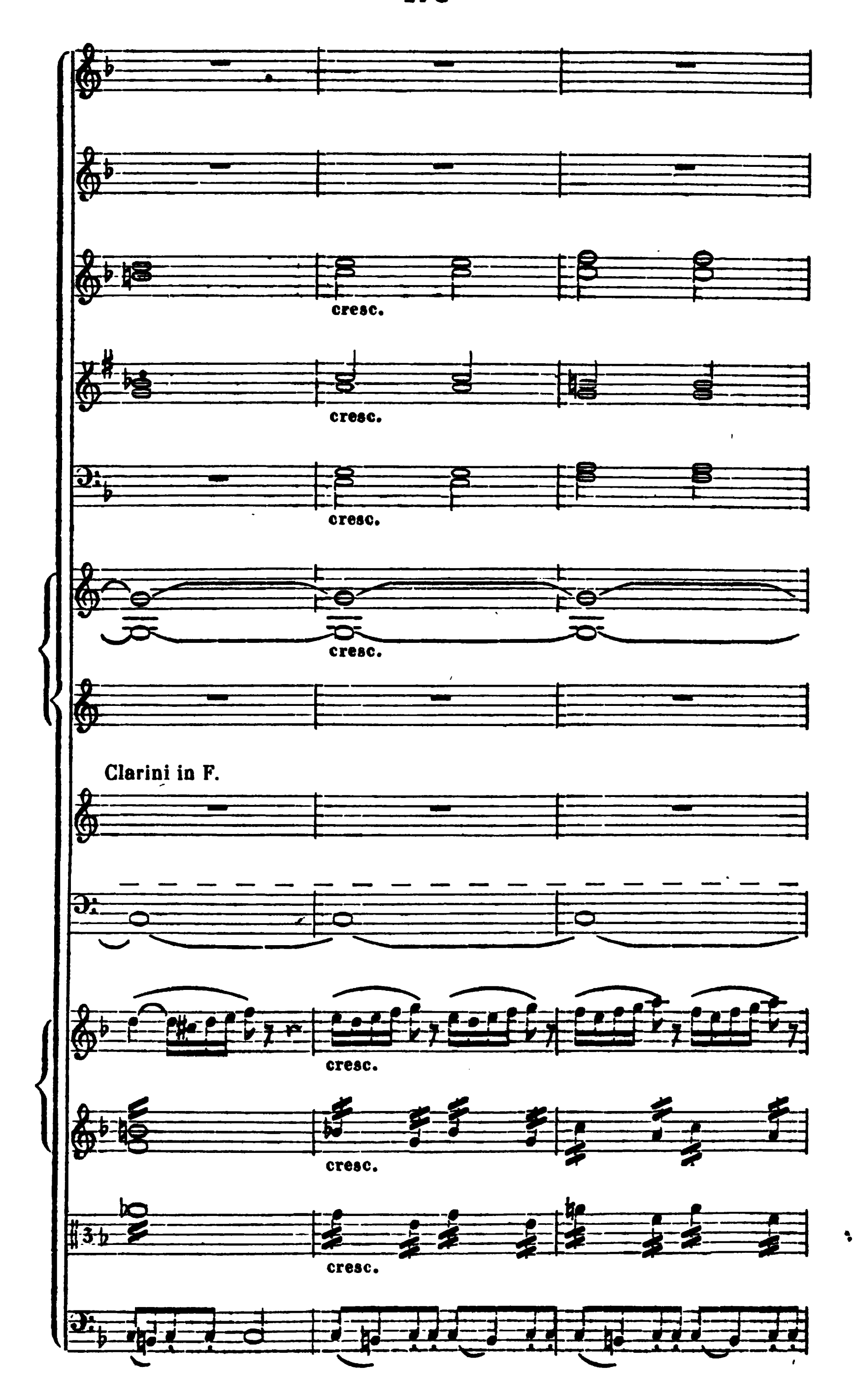
Es lässt in seinem Laufe keinen hervortretenden Kontrast in einzelnen Graden bemerken, sondern schwillt mit Tonmasse und Tonkraft ganz allmählig an.
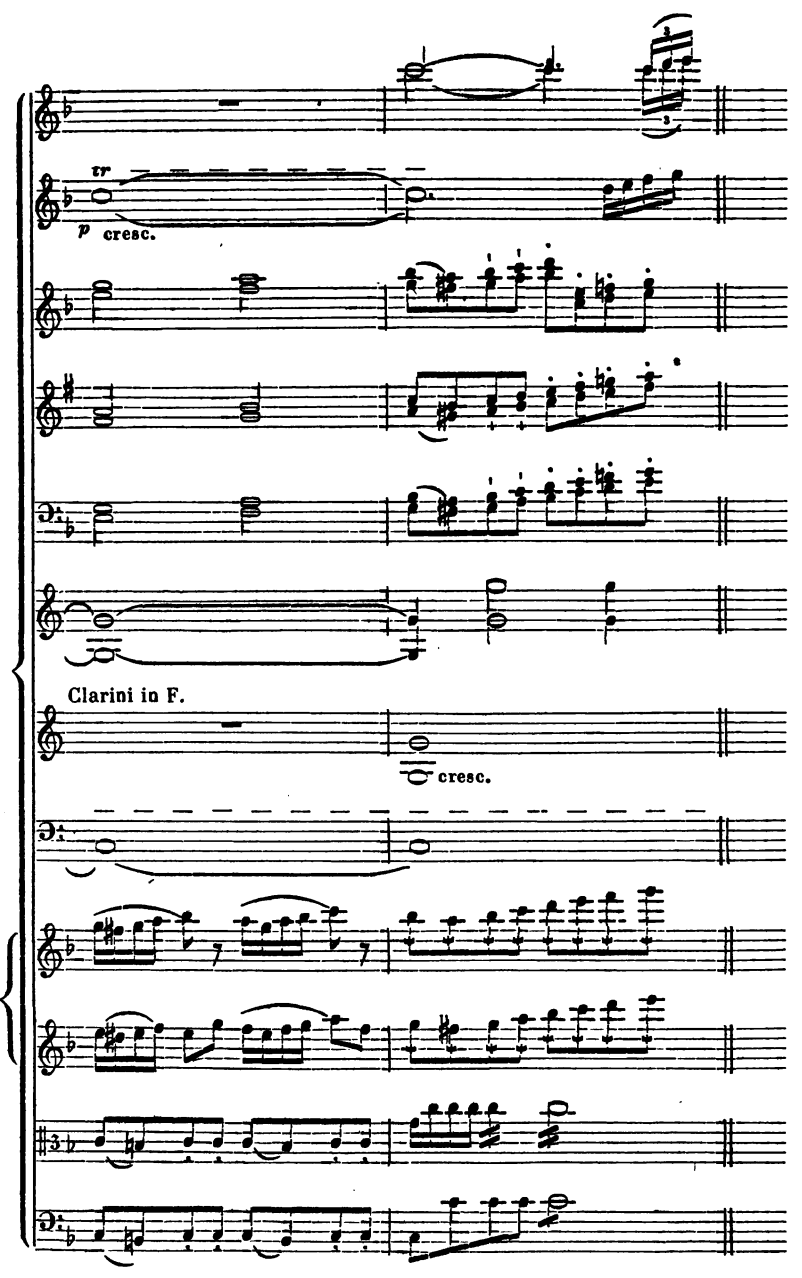
Erstens kann das Crescendo von seinem Anfang bis zu seinem Ende mit derselben Instrumentenzahl ausgeführt werden, indem die Tonkraft eines jeden dabei verwendeten Tonwerkzeugs successive gesteigert wird.

Zweitens ist es auch dadurch zu erzielen, dass man wenige Instrumente beginnen und mehr und mehr nacheinander dazutreten lässt.

In der Regel werden beide Steigerungsmittel, das allmählige Zunehmen der Tonkraft und das Hinzutreten von mehr und mehr Instrumenten, zugleich benutzt. S. 54 sehen wir ein Fortissimo des ganzen Orchesters aus dem Schlusssatz der Egmont-Ouverture, dem dieses Crescendo vorangeht.




cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
Clarini in F.
cresc.
cresc.
cresc.



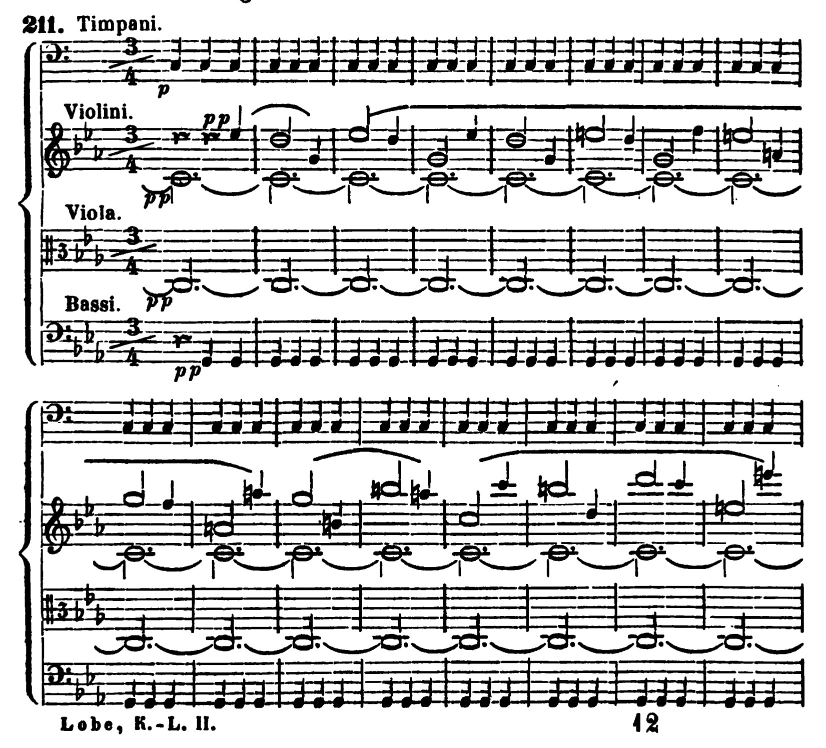
Es entwickelt sich innerhalb einer achttaktigen Periode, fängt pianissimo an und nimmt an Instrumentenzahl und steigender Tonkraft derselben bis zu jenem vollen Orchesterausbruch zu.
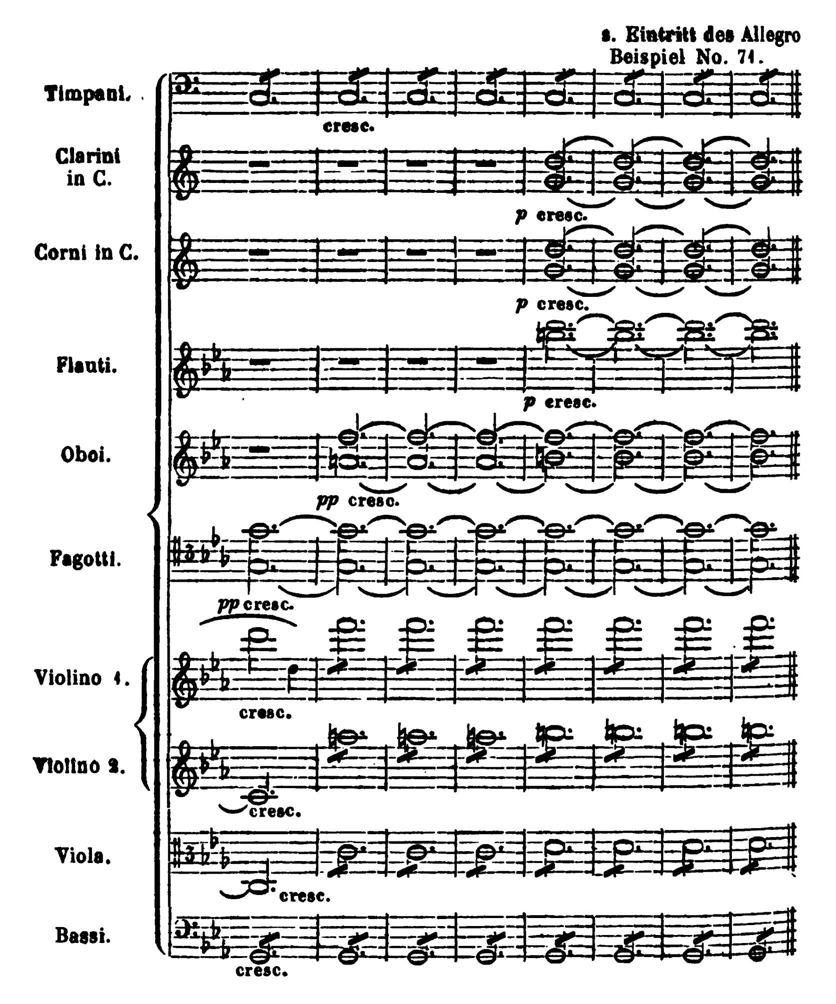
Die beiden ersten Takte beginnen ausser dem Streichquartett mit der ersten Oboe, zwei Klarinetten, zwei Hörnern und der Pauke; nun tritt die erste leise Steigerung mit der zweiten Oboe ein; im fünften und sechsten Takte kommt eine neue Verstärkung durch die Fagotte; im siebenten ertönt die Pikkolflöte; den achten endlich schwellen Flöten und Trompeten noch mehr an.

Man übersehe dabei nicht, dass mit der Zunahme der Instrumente und dem Anschwellen ihrer Tonkraft zugleich Melodie und Akkompagnement (letzteres zum grösseren Theil wenigstens), sich tonisch mehr und mehr heben und rhythmisch lebendiger und drängender werden.

Die gewaltig ergreifende Wirkung des vollen Orchesterausbruchs im letzten Satz der C moll-Symphonie von Beethoven (siehe Beisp. No. 71), vergisst gewiss Keiner, der dieses Werk auch nur einmal gehört hat. Vorbereitet wird diese Wirkung durch ein dünnes, durchsichtiges, 174 Takte pianissimo gehaltenes Orchester im vorhergehenden Scherzo, und durch das Crescendo, welches vom *ppp* (siehe Beisp. No. 89) ausgehend sich zuerst nur durch Steigen der Melodie und lebhaftere Bassfigur, sodann aber in den letzten acht Takten durch hinzutretende Instrumente und deren verstärkte Tonkraft vollständig ausbildet.

211.
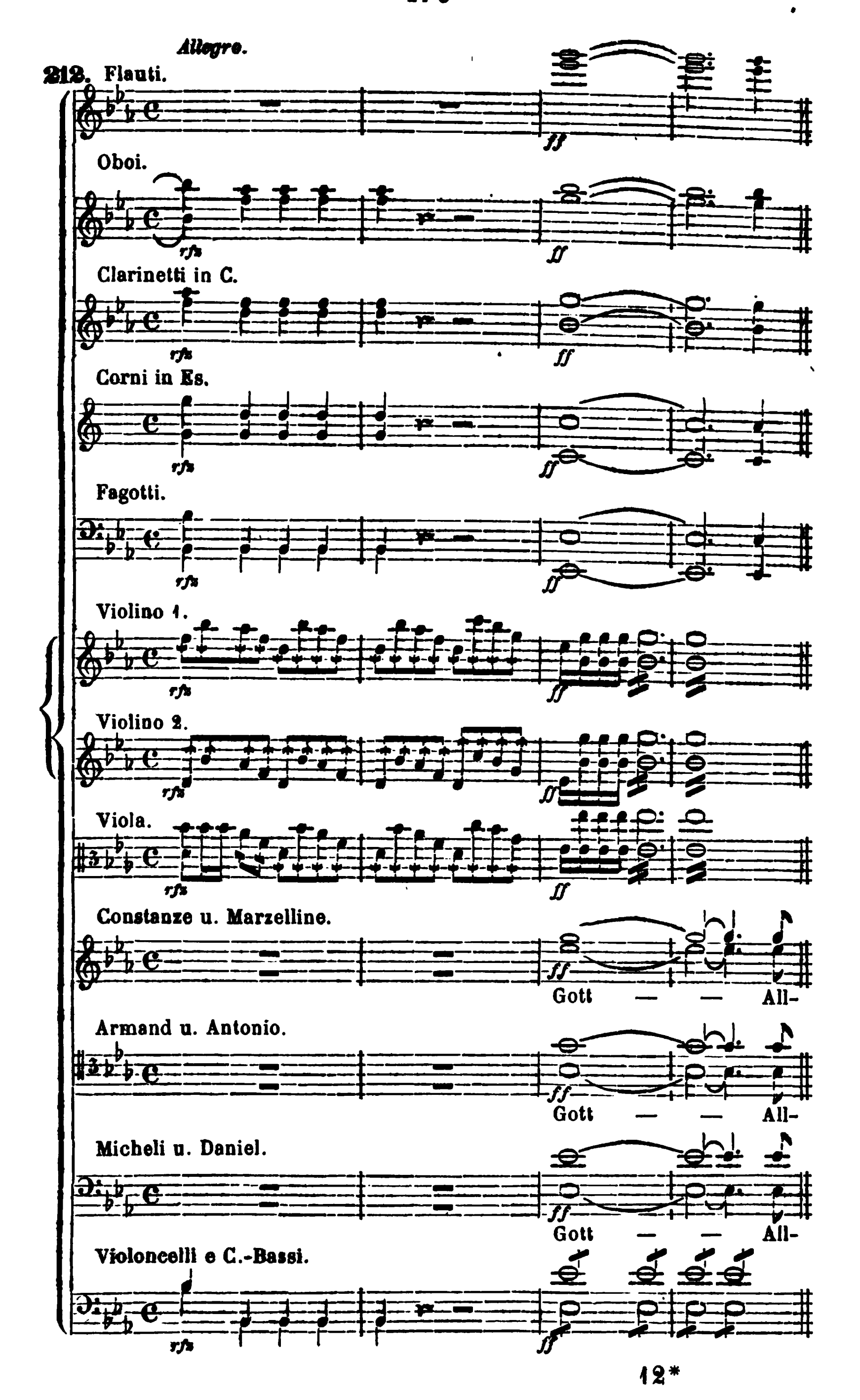




Die bisher gezeigten Crescendos laufen dicker und stärker werdend unmittelbar in das Fortissimo hinein. Manche Komponisten unterbrechen die anschwellende Tonmasse kurz vor dem eintretenden Kraftmomente und setzen eine schwächere Stelle dazwischen. Eines der mächtigsten Beispiele der Art hat Cherubini im ersten Finale des Wasserträgers geliefert. Ich setze nur den Schluss des Crescendo und den Eintritt des Fortissimo her.

Siehe nächste Seite, No. 212.

Nachdem der Tonsatz längere Zeit mit wenig Instrumenten dünn und durchsichtig erklungen, treten nach und nach mehr Instrumente ein, bis nur noch die Flöten übrig bleiben. Nun lässt Cherubini die


Allegro.
212. Flauti.
ff
Oboi.
rfz
ff
Clarinetti in C.
rfz
ff
Corni in Es.
rfz
ff
Fagotti.
rfz
ff
Violino 1.
rfz
ff
Violino 2.
rfz
ff
Viola.
rfz
ff
Constanze u. Marzelline.
ff
Gott — — All-
Armand u. Antonio.
ff
Gott — — All-
Micheli u. Daniel.
ff
Gott — — All-
Violoncelli e C.-Bassi.
rfz
ff

volle Masse abbrechen und einen Takt vor dem Fortissimo nur Violinen und Viola hören. Durch diese eingesetzte hellere und dünnere Stelle wird die folgende Kraftfülle des Orchesters kontrastirt und gehoben.

Dieser Eintritt bringt heute noch ganz dieselbe Wirkung hervor, wie vor mehr als fünfzig Jahren. Welches Orchester hat Cherubini dazu genommen? Streichquartett, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner! Welcher jetzige Komponist wäre einer solchen Entsagung noch fähig? Wer glaubte eine solche Machtwirkung heutzutage ohne vier Hörner, zwei Trompeten wenigstens, Pauke, drei Posaunen, Ophikleïde u. s. w. hervorbringen zu können? Und doch hat sie Cherubini mit verhältnissmässig so wenigen Mitteln hervorgebracht. Alle Wirkung der Instrumentation ist relativ; sie beruht, wie ich mehrmals bemerkt, auf dem Kontrast und der Sparsamkeit in den Kraftmitteln. Es giebt kein überzeugenderes Beispiel dafür, als das oft gebrauchte mit der Mühle. Wer sie selten betritt, wird fast betäubt von ihrem geräuschvollen Geklapper; der Müller, der es immer hört, bemerkt es kaum noch, schläft ruhig dabei ein und erwacht eher, wenn es aufhört. Kurz, wer das Ohr erschüttern will, muss es vorher in Ruhe versetzen.

Für die Machtwirkung des obigen Moments hat der Komponist ausser der Vorbereitung durch das Crescendo noch alles gethan, was mit seinen verhältnissmässig geringen Orchestermitteln zu thun möglich, indem er jedes Instrument in seiner höchsten Kraftfülle verwendete. Man blicke auf die Flöten, Oboen und Klarinetten, sie schreien schon tüchtig heraus. Nicht zu übersehen ist, dass hier C-Klarinetten gesetzt sind. Ihr Klang ist schärfer und härter als der ihrer Schwestern in B und A. Es ist kein Zeichen von besonderer Einsicht in das Wesen der Instrumentation, wenn anstatt jener die weicheren B-Klarinetten genommen werden, wie es zuweilen geschieht.

Viel zur Kraft des Effekts tragen die Hörner und Fagotte in Doppeloktaven und die weitere Verstärkung des Grundtones durch Viola, Violoncell und Bass bei. Auch die harmoniefüllenden Doppeltöne aller Violinen im Unisono steigern die Macht des Gesammtklanges bedeutend.
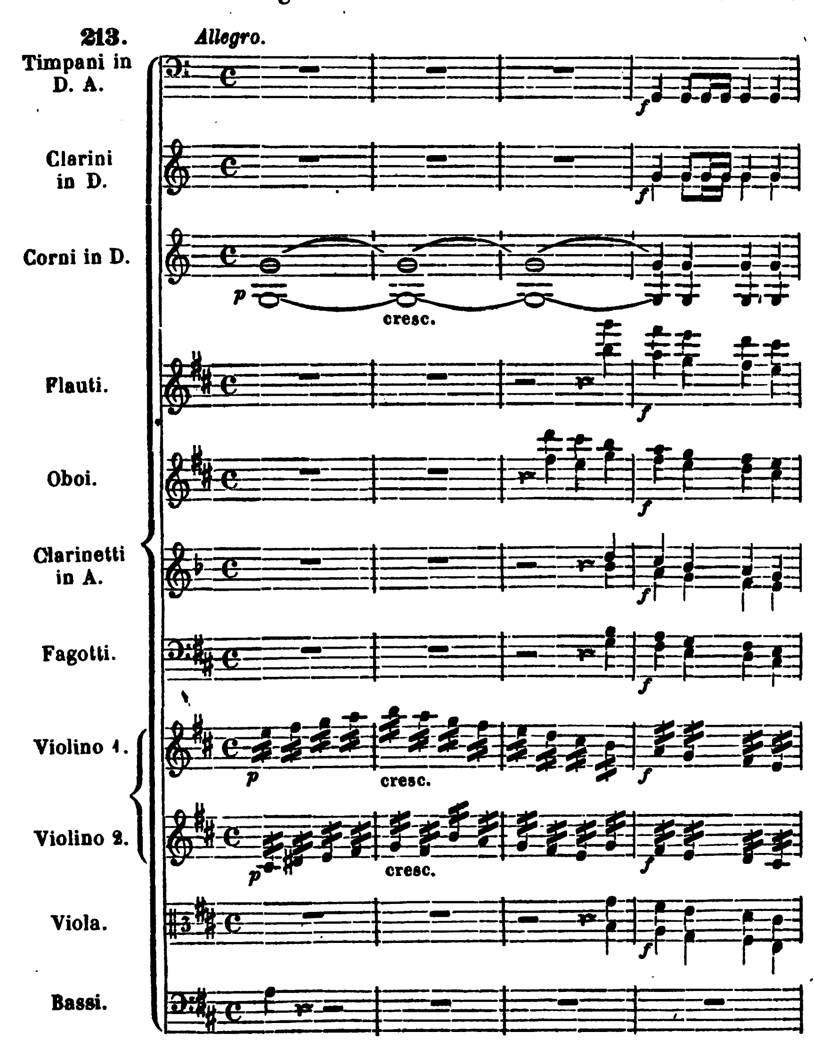
Cherubini hatte endlich noch einen letzten wichtigen Grund, kein stärkeres Orchester zu setzen. Sechs Personen brechen in entzückten Dank aus über die Güte des allmächtigen Gottes, und ihre Stimmen und Worte sollten gehört werden. Hätte der Meister, der alle seine Effekte tief berechnete, unser jetziges Uebermaass von Blech dazu verwendet, so wäre wohl der geöffnete Mund der Sänger gesehen, aber kein Ton und kein Wort derselben vernommen worden. O möchte doch mein Buch die Wahrheit wieder zum Bewusstsein und zur Beachtung bringen, dass die Wirkung der Musik auf dem jetzigen Wege des zu häufigen Gebrauchs übergewaltiger Instrument-
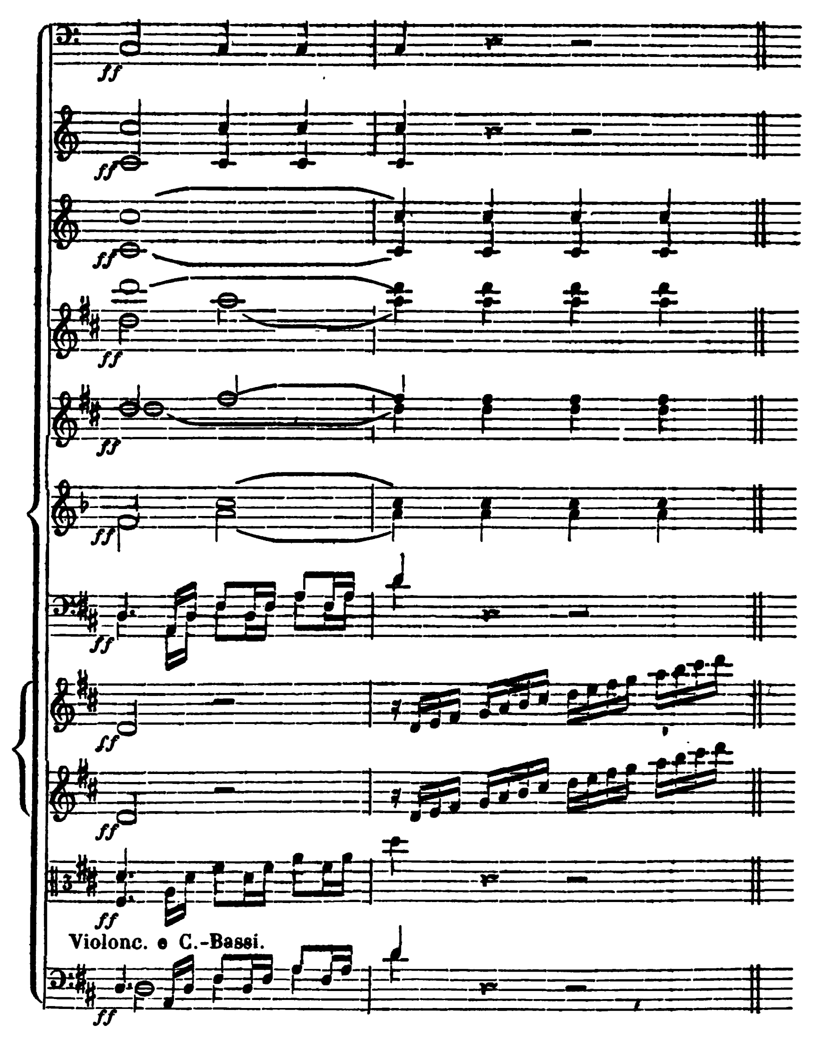
massen nicht gesteigert sondern nur vermindert und statt wahren Genusses zuletzt nur Abspannung und Pein erregt werden kann!

Wenn die meisten Crescendos tonisch mit den Stimmen steigen, so erscheinen zuweilen auch welche, die sich in die Tiefe stürzen.

Ein Beispiel der Art zeigt die folgende Stelle aus der Ouverture zu Idomeneo von Mozart No. 213.

Die Violinen wollen im Anfang steigen, fangen aber im zweiten Takte schon an, abwärts zu gehen und gleich einer im Sturz sich vergrössernden Lawine rollen alle sich anhängenden Instrumente der Tiefe zu. Gewaltig verstärkt wird der Fall im letzten Takte des
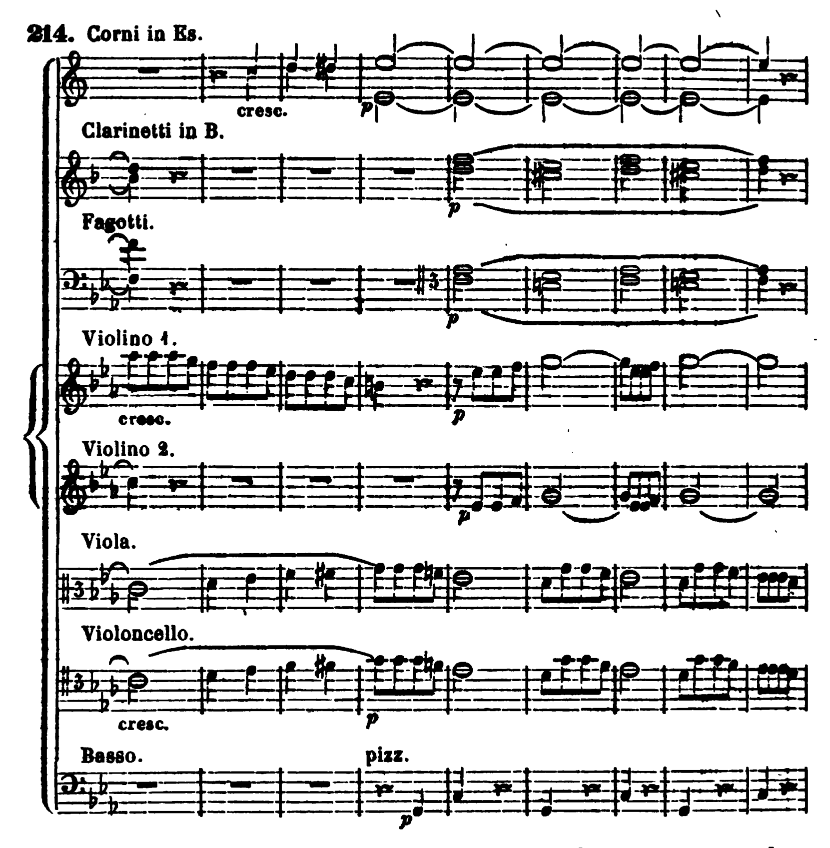




Crescendo durch die Trompeten und Pauke. Damit aber ein Kraftzuwachs für den Eintritt des Fortissimo übrig bleibe, werden die Bässe bis dahin zurückgehalten. Auch hier wird übrigens in den Hörnern, Trompeten und der Pauke der Rhythmus nach dem Ende zu, im vierten Takte, lebhafter und drängender.
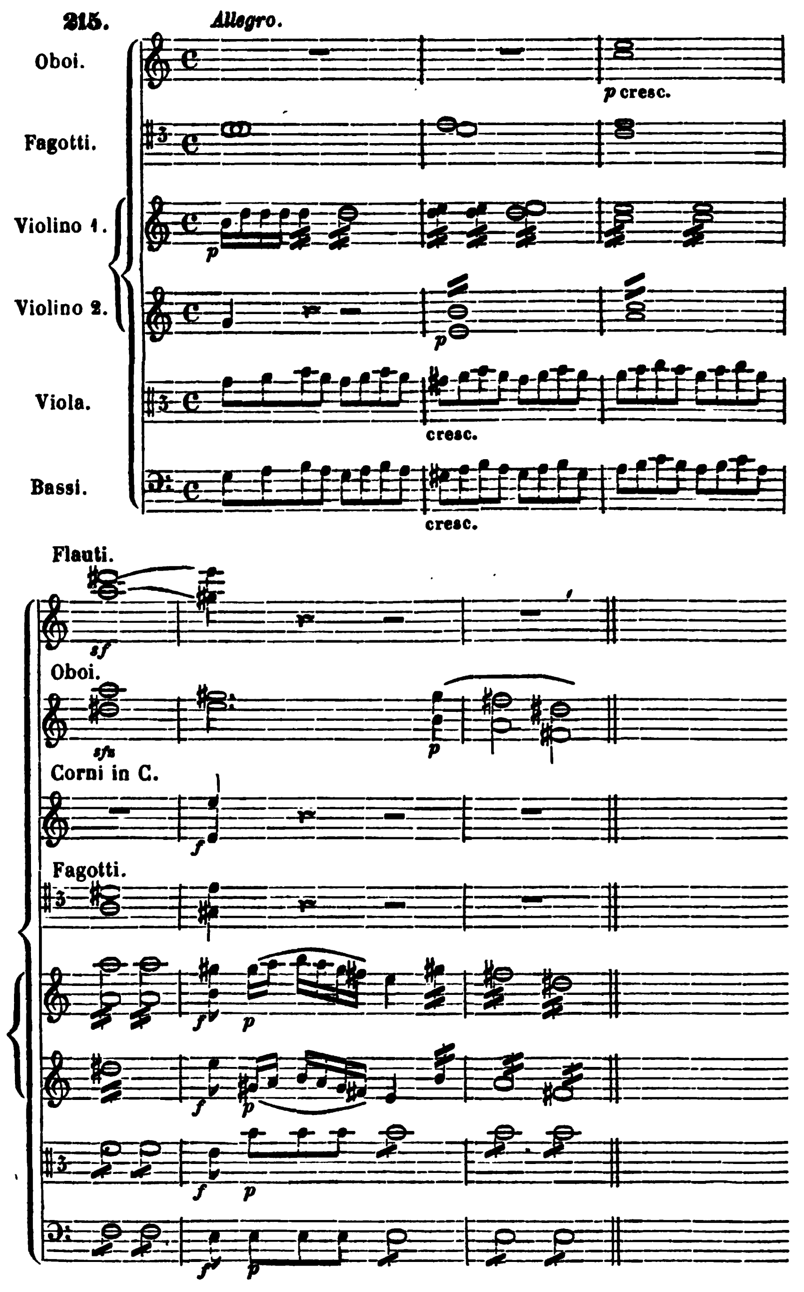
Nicht immer führt das Crescendo auf ein Fortissimo hin; es macht manchmal einen Ansatz dazu, sinkt aber gleich wieder in das Piano zurück, aus welchem es sich zu einer Kraftanstrengung erheben wollte. Die nachstehende Stelle aus dem ersten Satze der Beethovenschen Cmoll-Symphonie

214.



liefert ein Beispiel der Art, das keiner besonderen Erklärung bedarf. Ein feiner, schöner Kontrast erscheint vom fünften Takte an durch den Zutritt der Klarinetten, Fagotte und durch das Pizzikato des Kontrabasses.

Die folgende Stelle aus dem Wasserträger [Terzett im ersten Akte] (siehe nächste Seite, No. 215) kann in ihren ersten vier Takten als Muster betrachtet werden, wie das Crescendo am sichersten und schärfsten darzustellen ist. Selbst eine ungeschickte Ausführung (wenn die Spieler das Steigern der Tonkraft unterlassen) vermag sein Wesen wohl mehr oder weniger zu schwächen, aber nicht zu zerstören, weil die Anschwellung durch Eintritt und Lage der Instrumente bewirkt wird. Jeder Takt unterscheidet sich von dem vorhergehenden durch neuen Stimmeneintritt; jeder neue Stimmeneintritt bewirkt zugleich eine deutlich in's Ohr fallende Verstärkung der Tonmasse und einen merklichen Uebergang aus dunklerer Farbe in hellere. Man führe den Blick von den Fagotten im ersten Takte zu der Sekondovioline im zweiten, von da zu den Oboen im dritten,



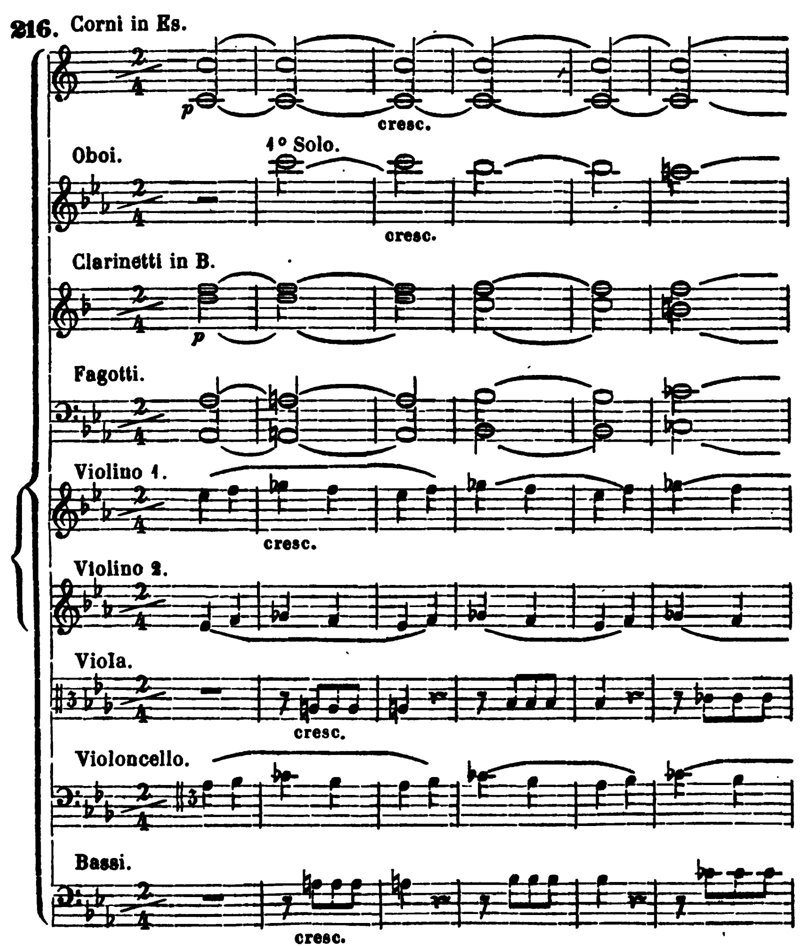
von diesen zu den Flöten im vierten Takte, so wird am leichtesten zu ersehen sein, was ich meine. — Das Forte sinkt, wie man sieht,

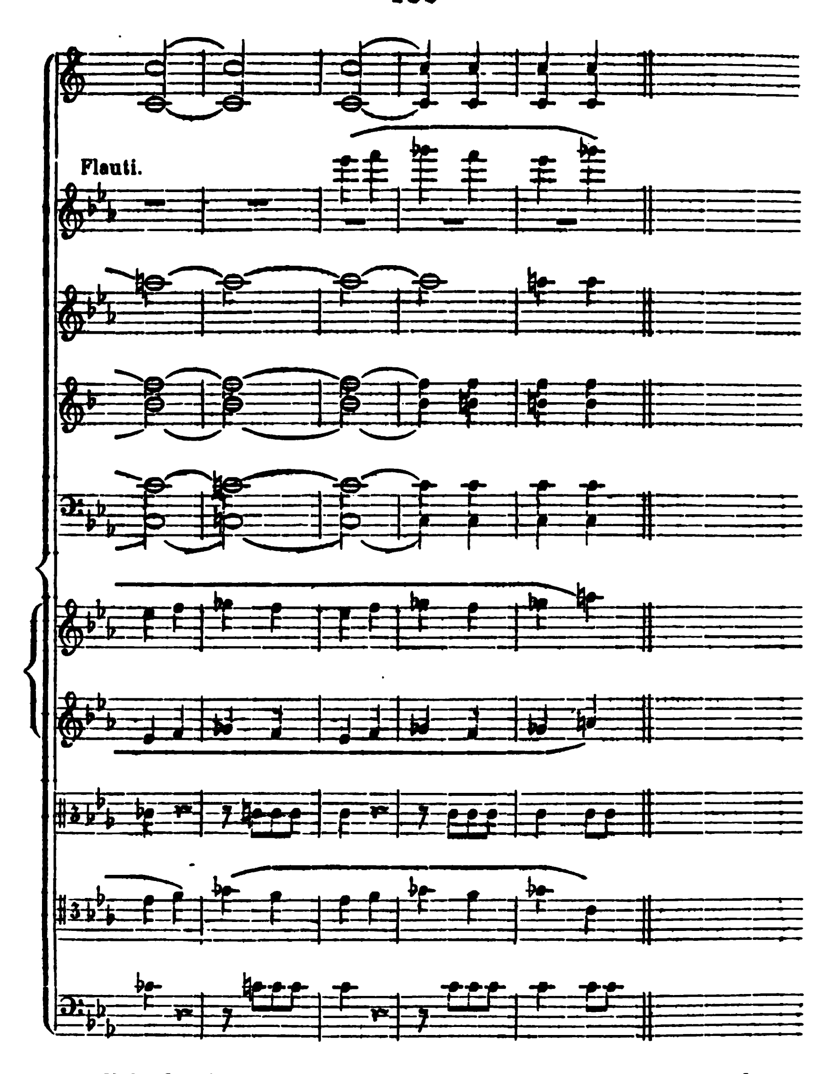
nach einem einzigen Accent auf dem ersten Achtel des fünften Taktes in's Piano zurück.

Mehr der Kunst der Ausführenden fällt das folgende Crescendo aus dem ersten Satze der Beethovenschen C moll-Symphonie (No. 216) anheim.

Die Oboe und der Kontrabass sind die einzigen Instrumente, welche vom zweiten Takte an bis zum achten zu den bereits thätigen hinzutreten; sodann erscheint erst die Flöte. Im zehnten und elften Takte wird die Steigerung allerdings durch lebhafteren Rhythmus der Hörner befördert. Denkt man sich indessen die ganze Stelle gleichmässig pianissimo gespielt, so wird etwas Crescendoartiges die ersten acht Takte hindurch nur im stufenweise steigenden Kontrabass empfunden werden; man ersieht hieraus, dass die Anschwellung
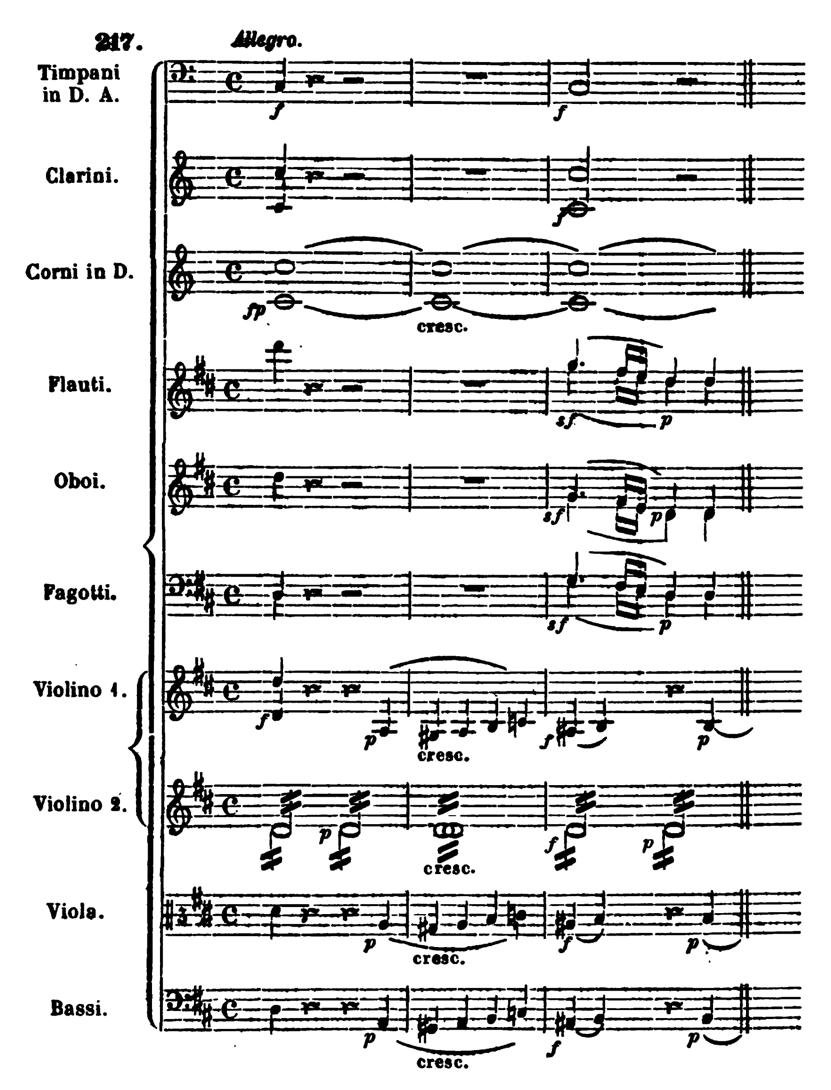
216.





vorzüglich durch Steigerung der Tonkraft auf den verschiedenen Instrumenten hervorgebracht werden muss.

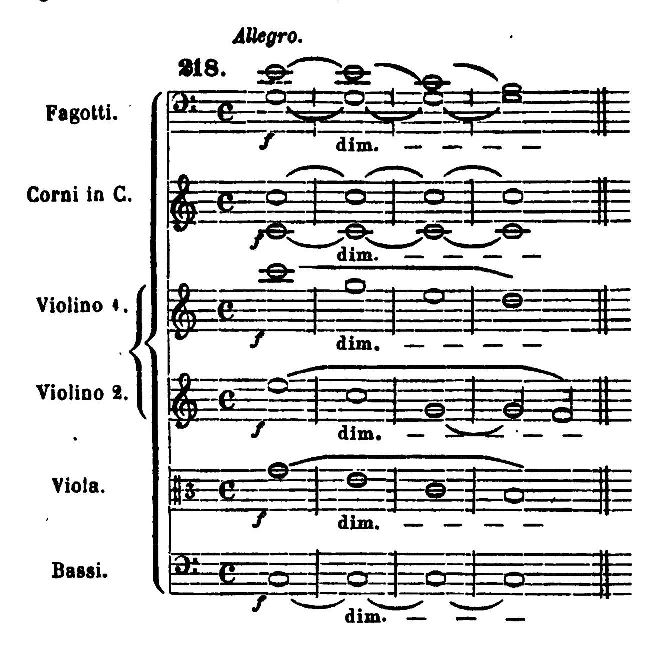
Länge und Kürze des Crescendo ist, wie wir gesehen haben, sehr verschieden. Positive Bestimmungen darüber sind natürlich nicht zu geben. Die Natur der Gemüthserscheinungen muss den schaffenden Künstler allein dabei leiten. Die Anschwellung kann wohl mehrere Perioden hindurch geführt werden, ist aber auch in einem einzigen Takte schon darzustellen. Von letzterer Art liefert folgende Stelle aus der Ouverture zu Idomeneo von Mozart ein Beispiel.



Das Crescendo im zweiten Takte wird blos von den Spielern durch Steigerung der Tonkraft auf ihren bezüglichen Instrumenten (ohne Zutritt verstärkender Tonorgane) hervorgebracht. Dagegen kommt die mächtige Heraushebung des darauf folgenden kurzen Kraftaccents im dritten Takte hauptsächlich auf Rechnung der eintretenden Pauke, Trompeten, Flöten, Oboen und Fagotte.

Wir wenden uns zu dem Decrescendo oder Diminuendo. Es geht aus dem Stärkeren allmählig in's Schwächere über und senkt sich in der Regel auch tonisch aus der Höhe in die Tiefe.

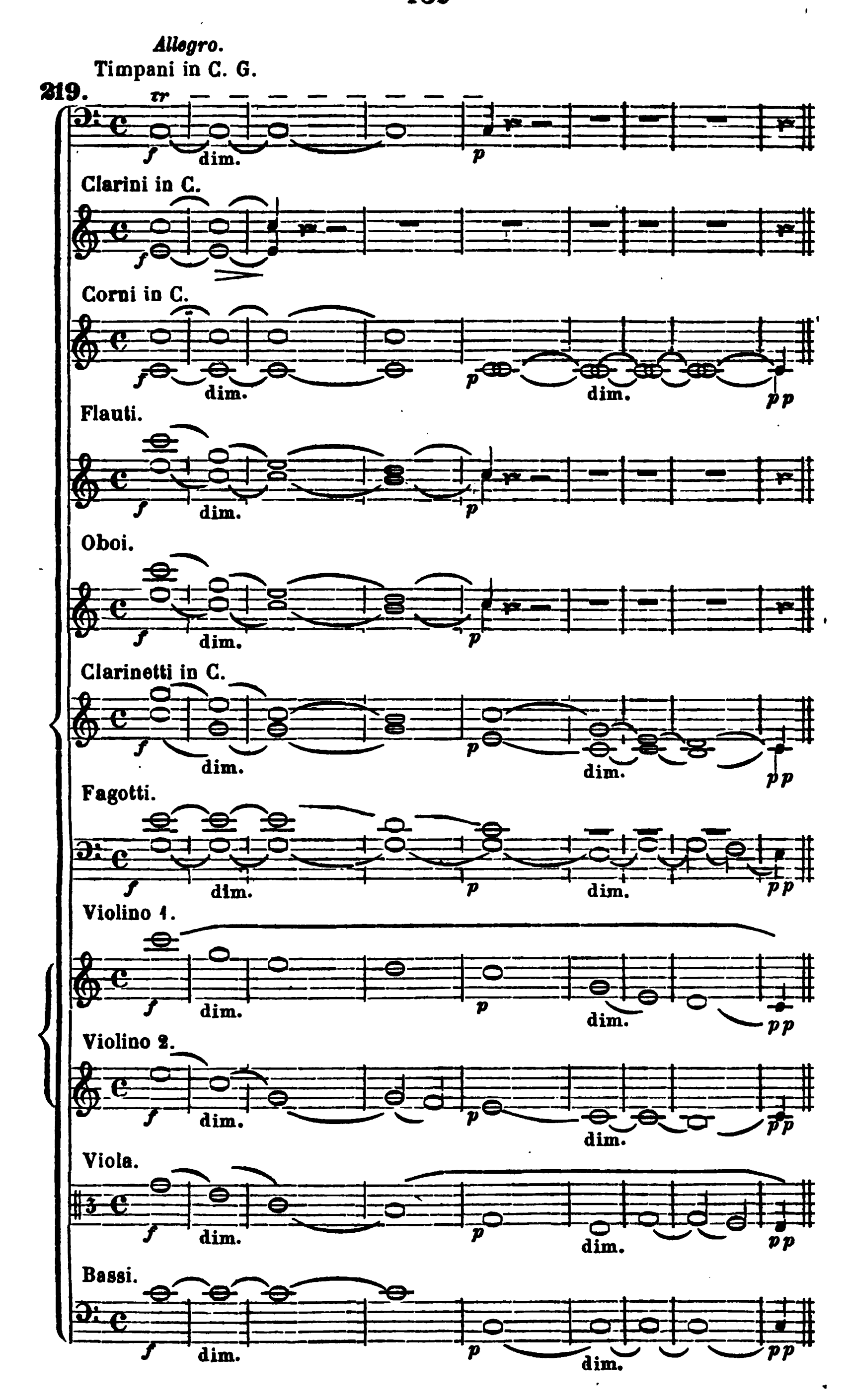
Man kann es durch blosses Nachlassen der Tonkraft aller eben thätigen Instrumente, wie hier,
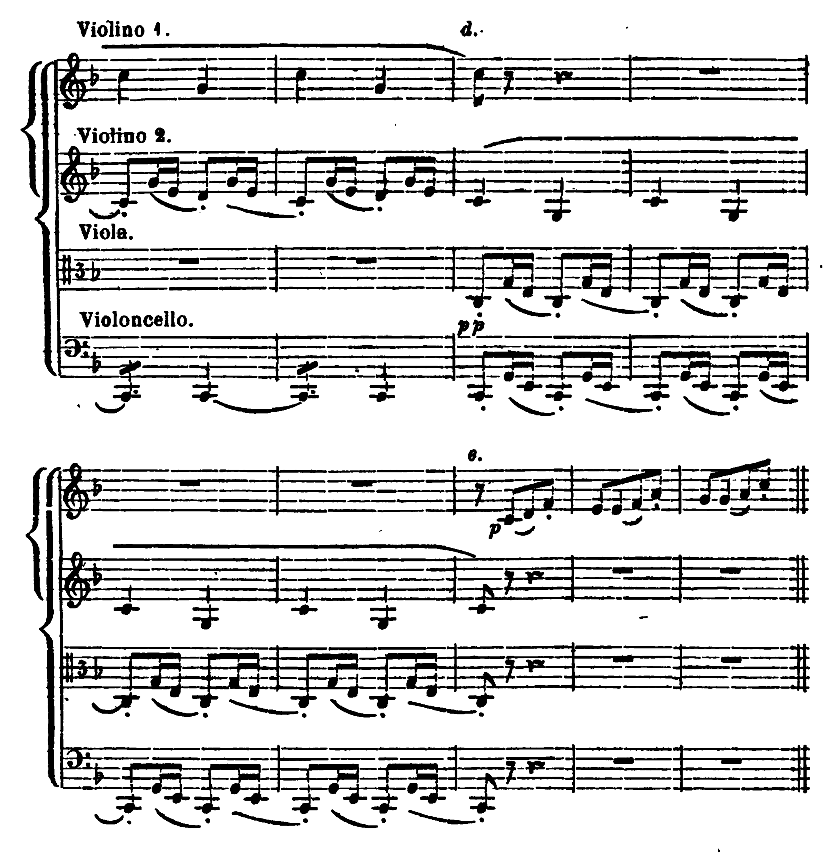


oder auch durch zugleich dabei angewendete Verminderung von Instrumenten wie in No. 219 darstellen.

Eine andere Art des Decrescendo, wo die Uebergänge aus dem Stärkeren und Dickeren in's Schwächere und Dünnere nicht so unmerklich ineinander fliessen, sondern in schärfer fühlbaren Abstufungen erscheinen, zeigt das Beispiel aus Beethoven's Pastoral-Symphonie, Seite 190, No. 220.

Bei *a* wirkt das volle Orchester; bei *b* tritt der erste Grad des Decrescendo ein, nur die zweite Oboe verstummt, was von dem Ohr kaum bemerkt wird, die Abnahme der Tonkraft fällt daher der Ausführung der Spieler anheim. Bei *c* schweigen alle Blasinstrumente, Viola und Kontrabass. Hier ist der Abfall der Tonmasse sehr fühlbar und es entsteht dadurch ein Kontrast gegen den vorhergegangenen vollen und dicken Satz. Bei *d* wird die Tonkraft nicht viel schwächer, denn die Instrumentenzahl vermindert sich nicht; aber dunkler durch die tiefen und dumpferen Töne der zweiten Violine und Viola. Bei *e* endlich hat das Decrescendo fast die Grenze erreicht, bis zu welcher es überhaupt geführt werden kann, indem nur eine Stimme noch forttönt. Ich sage fast: denn allerdings könnte die Schwächung dadurch noch etwas weiter getrieben werden, dass


Allegro.
Timpani in C. G.
219.
tr
f
dim.
p
Clarini in C.
Corni in C.
pp
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.

220. Corni in F. a. b. dim. c.
Flauti. dim. p
Oboi. dim. p
Clarinetti in B. dim. p
Fagotti. dim. p
Violino 1. dim. p dim. sempre.
Violino 2. p
Viola. dim. p
Basso. dim.
Violoncello. dim. p



die Figur anstatt von allen ersten Violinen nur von einer einzigen fortgespielt würde.
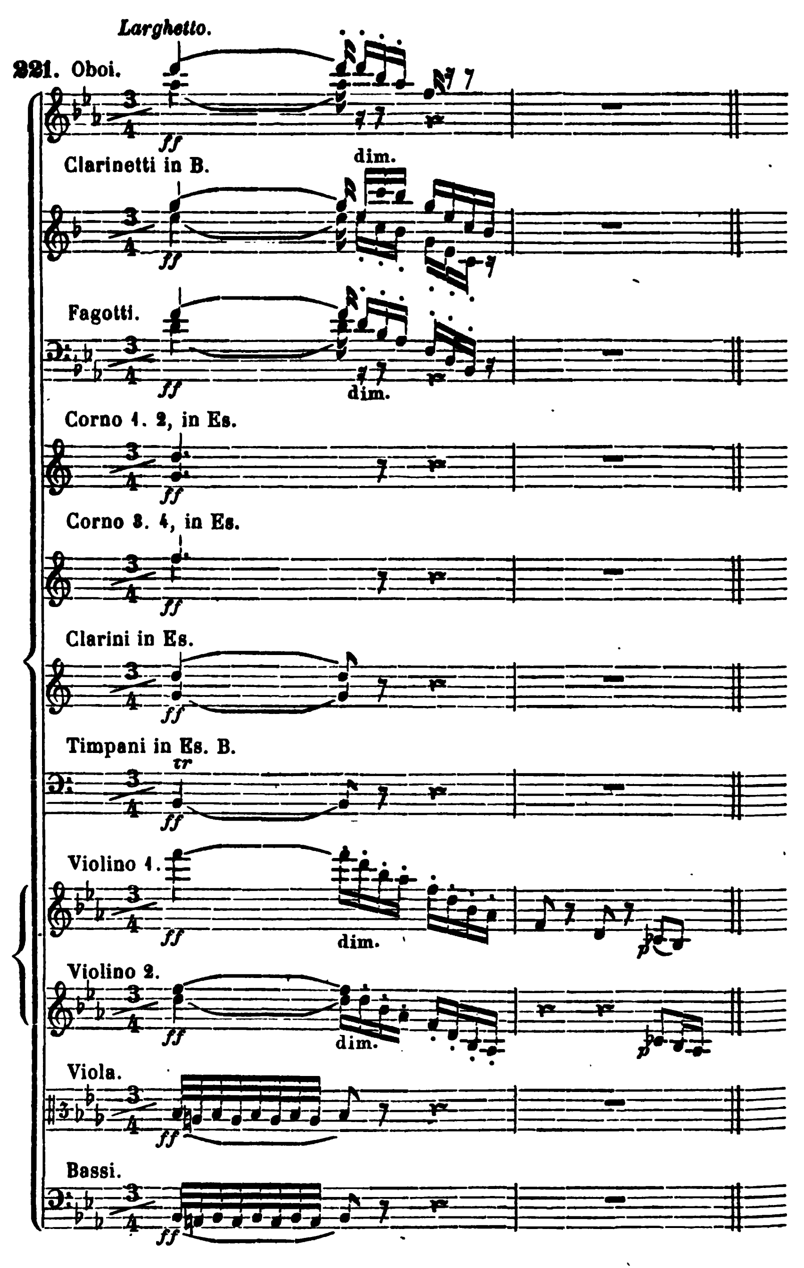
Man übersehe indessen nicht, dass die Abstufungen schärfer in das Auge als in das Ohr fallen. Denn innerhalb jedes viertaktigen Satzes findet doch ein fortgesetztes Abnehmen der Tonkraft statt, wodurch die scheinbar schroffer abfallenden Stärkegrade gemildert werden und feiner in einander überfliessen.

Auch das Decrescendo kommt in sehr kurzen Momenten vor. Das folgende, aus dem zweiten Zwischenakte zu Egmont von Beethoven, ist nur zwei Takte lang.
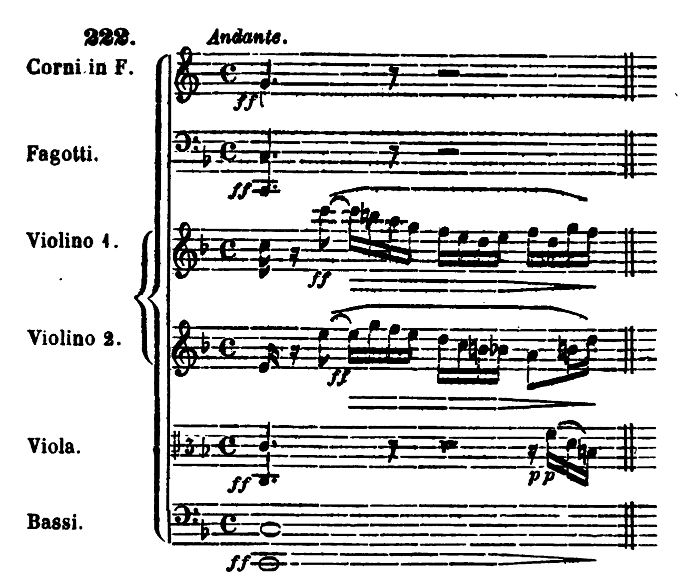
Siehe nächste Seite, No. 221.

Ein noch kürzeres und einfacher gestaltetes, innerhalb eines Taktes schon verschwimmendes Diminuendo hat Mehul in seiner Oper »Je toller, je besser« geliefert.
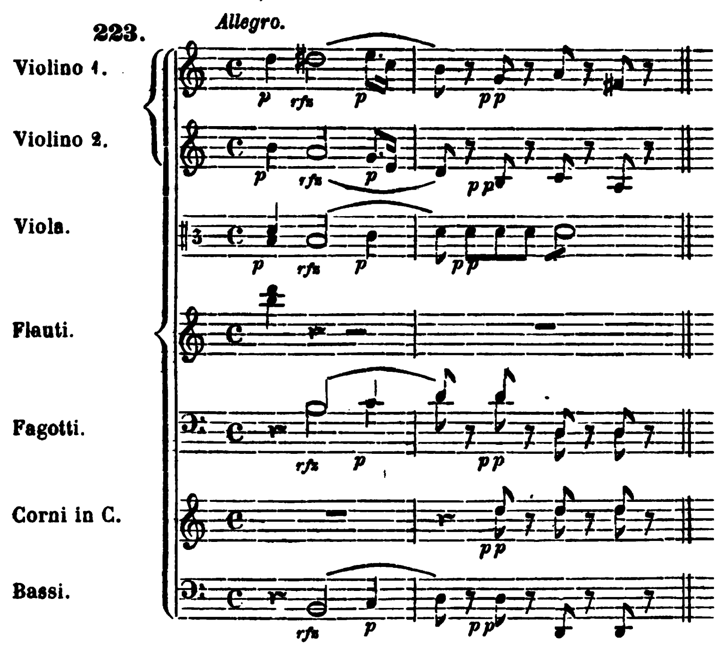
Siehe Seite 193, No. 222.



Es tritt am Ende des Taktes eine vorher verstummte Stimme (die Viola), wieder ein, aber im äussersten Pianissimo, so dass dem Decrescendo dadurch kein Eintrag geschieht.



Einen ähnlichen Fall sehen wir in dem kleinen Bilde aus dem »Wasserträger« von Cherubini.



Der zweite Takt wird scheinbar verstärkt durch die eintretenden Hörner. Die Tonkraft des *rfz* im ersten Takte ist aber so stark,
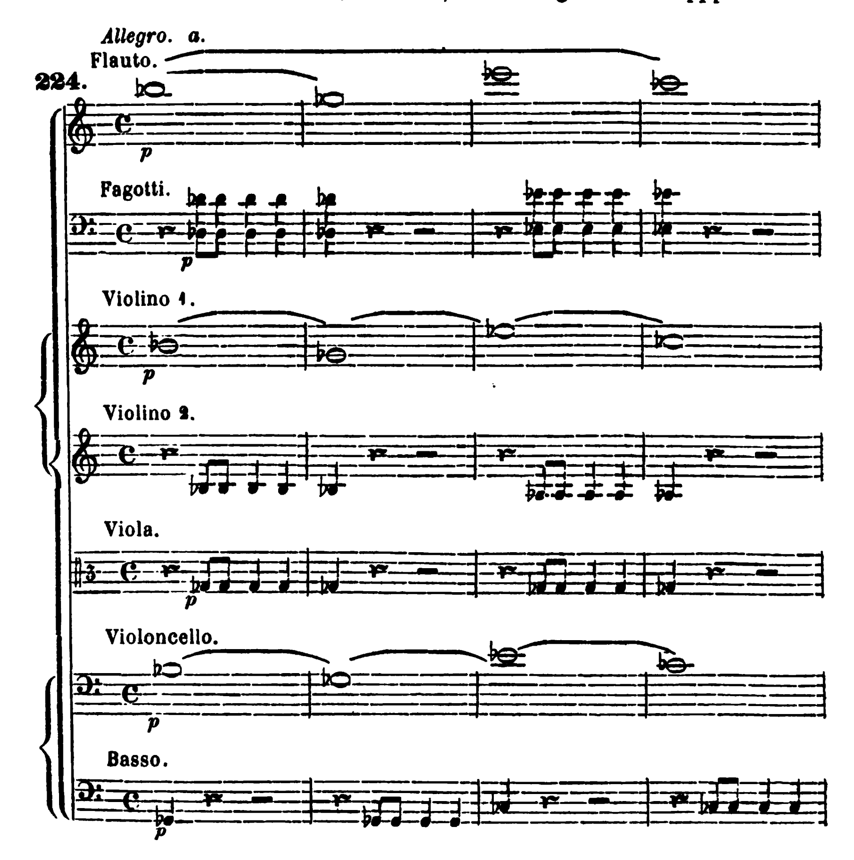
und das *pp* dagegen im zweiten Takte so schwach, dass das Wesen des Diminuendo durch den leisen Eintritt jener Instrumente nicht zerstört wird, wenn die Ausführenden sich keine Sünde gegen die Vortragszeichen des Komponisten zu Schulden kommen lassen.

Man sieht übrigens aus den beiden letzten Beispielen, wie bis in die feinsten Farbenstriche hinein die Meister der Instrumentation ihre Effekte berechnen und ausmalen.

Wie das Crescendo meistentheils zu einem Forte, das Decrescendo zu einem Piano führt, jenem aber auch zuweilen ein Piano, diesem ein Forte folgt, so kommen endlich auch Fälle vor, wo Decrescendo und Crescendo, Crescendo und Decrescendo sich unmittelbar aneinander schliessen und ineinander fliessen.

Beide Arten sind in folgendem Beispiel aus der Beethovenschen Ouverture zu »Leonore« No. 224 zu sehen.

Bei *a* geht das Piano in's Crescendo über; bei *b* verschwimmt das Piano in's leiseste Diminuendo; bei *c* folgt auf das *ppp* wieder



cresc.

cresc.
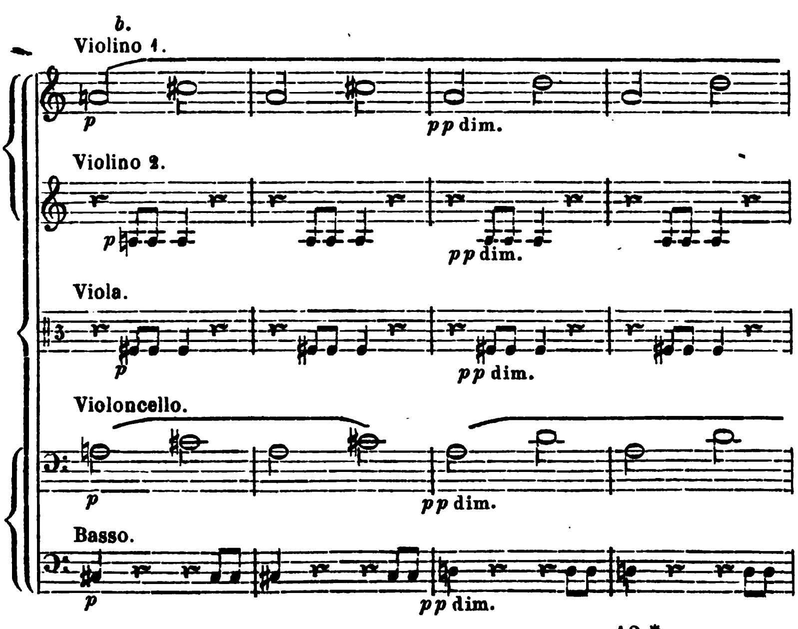
cresc.
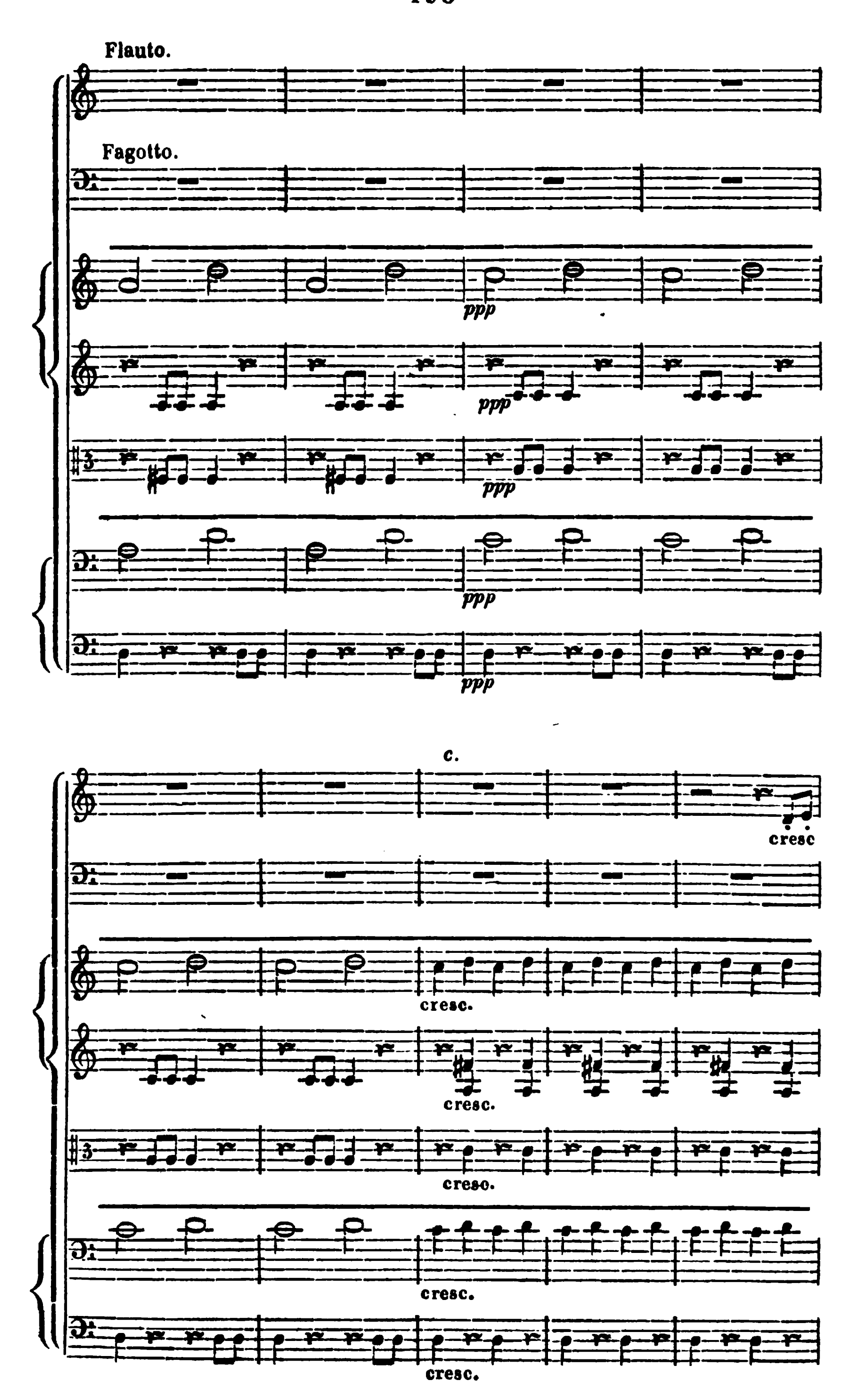
cresc.
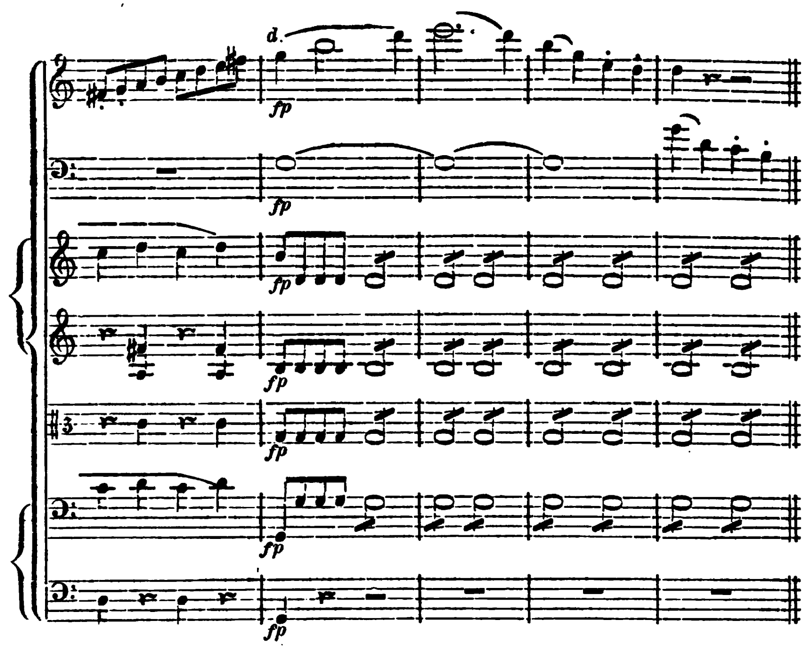
cresc.

cresc.

cresc.




Flauto.
Fagotto.
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
c.
cresc
cresc.
cresc.
creso.
cresc.
cresc.



Crescendo, und bei *d* erscheint nach einem *fp*-Accent auf dem ersten Achtel wieder Piano.

Neuntes Kapitel.

Ueber die verschiedenen Skizzirungsweisen orchestraler Werke.

Wir haben in den vorangegangenen Kapiteln einige Maximen angedeutet, nach welchen den Zeichnungen der Tongedanken durch instrumentale Umkleidung Leben und Farbe ertheilt werden kann. Die Mittel dazu wurden zuerst an kleinen isolirten Bildern gezeigt, an Sätzen und Perioden, wobei eine Rücksichtnahme auf Verbindung der Gedanken zu einem ganzen Tonstücke nicht stattfand. Später zogen wir wenigstens das Verhältniss zweier aufeinanderfolgender Perioden in Betracht, um einige weitere Blicke in die Geheimnisse der Orchestration zu eröffnen.

Nun wollen wir

die Instrumentation ganzer Tonstücke

betrachten und zeigen, nach welchen Grundsätzen die Meister aus den Skizzen ihre wirksamen Partituren ausarbeiteten. Bevor wir

indessen dazu schreiten, werden einige Bemerkungen über die verschiedenen Skizzirungsweisen orchestraler Werke nicht überflüssig sein.

In keines Komponisten Einbildungskraft stellt sich ein mehrstimmiges Tonstück mit einem Male in vollendet ausgebildeter Gestalt dar. Wie die Natur-, entstehen auch die Kunsterzeugnisse nach und nach; aus dem Einfachen entwickelt sich das Zusammengesetzte.

Bei dem Instrumentalwerke schwebt dem Tondichter eine Idee vor, die eine Stimmung in dem Gemüthe erzeugt und lebendig macht. Dazu bedarf es zunächst des sicheren Bewusstseins der Mittel, welche er zur Darstellung seiner Aufgabe verwenden will. Man kann eine Idee mit verschiedenen Zusammensetzungen von Instrumenten versinnlichen. Der Komponist kann z. B. die Empfindungen, welche in seiner Seele bei einem Spaziergang auf das Land erwachen, durch ein Streichquartett oder durch ein volles Orchester auszudrücken sich vornehmen. Dass mit einem reicheren Cyklus von Mitteln die sinnlich eindringlichere Darstellung der Ideen möglich werden muss, ja, dass manche Aufgaben mit zu beschränktem Material kaum oder nur schwach und schattenhaft auszuführen sind, ist leicht einzusehen. Der Aufschwung des Gemüths zu einer heroischen That z. B. würde sich durch ein Trio von Streichinstrumenten nicht so mächtig malen lassen, als durch eine Ouverture mit vollem Orchester.

Welche Orchesterform nun aber auch der Komponist zur Versinnlichung seiner Idee und Stimmung wählen mag, er muss sich des dazu zu verwendenden Materials bestimmt bewusst sein, und mit steter Rücksicht darauf alle seine Gedanken erfinden. Doch springen diese, wie gesagt, nicht hell und vollendet in seiner Einbildungskraft hervor, sondern geben sich, zum grössten Theil wenigstens, nur erst in dunkeln Ahnungen und Umrissen kund. Zunächst stellt sich nur die Zeichnung, der Faden der Hauptmelodie ein, in einer Periode vielleicht ganz allein, in einer andern mit einer Ahnung der dazu gehörigen Farbengebung, ein anderes Mal schon mit Bestimmung des besonderen Instrumentes, welches die Melodie vortragen soll, u. s. w.

Aus diesem Hinwurf der Gedanken nun entsteht die Skizze.
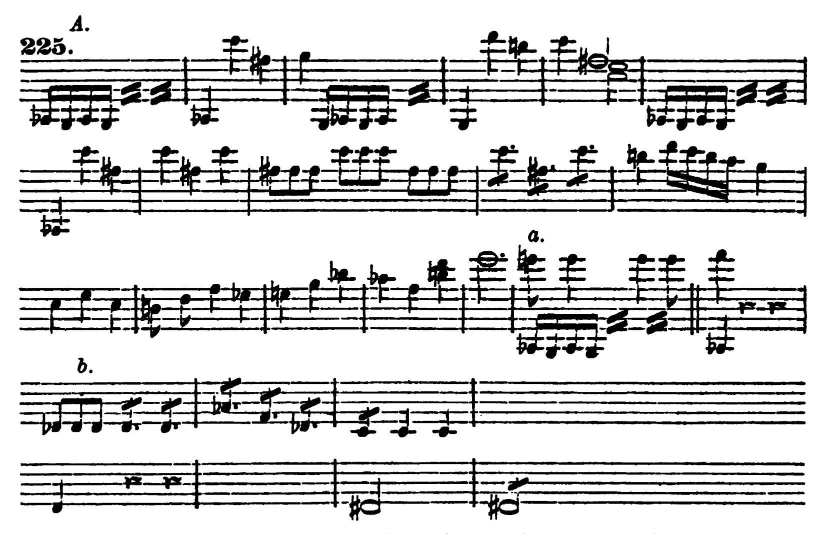
Die Skizzen zu einem Orchesterwerke können auf verschiedene Weise notirt werden. Goethes Worte indessen:

> Eines schickt sich nicht für Alle,
> Sehe Jeder wie ers treibe —

lassen sich auch auf die verschiedenen musikalischen Entwurfsarten anwenden und es ist für das Individuum nicht immer einerlei, ob es eine Skizze auf diese oder jene Weise notirt.

Wer z. B. ein treues Gedächtniss hat, braucht kaum mehr als die Hauptmelodie auf einem Liniensysteme hinzuschreiben; es wird ihm bei der Ausführung in der Partitur doch alles wieder beifallen, was ihm bei der ersten Konception etwa in der Fantasie mit auflebte. Ein Anderer, der mit weniger Gedächtniss begabt ist, wird alles, was ihm bei der ersten Erfindungsprocedur einfiel, mit Worten, Noten, Ziffern andeuten müssen, wenn er nicht vielleicht später manchen guten Zug für die vollständige Ausführung verlieren will.

Von Beethoven habe ich im ersten Bande meiner Kompositionslehre einige Skizzen vorgeführt. Die, welche ich hier folgen lasse, liegen im Originale oder Facsimile vor mir.
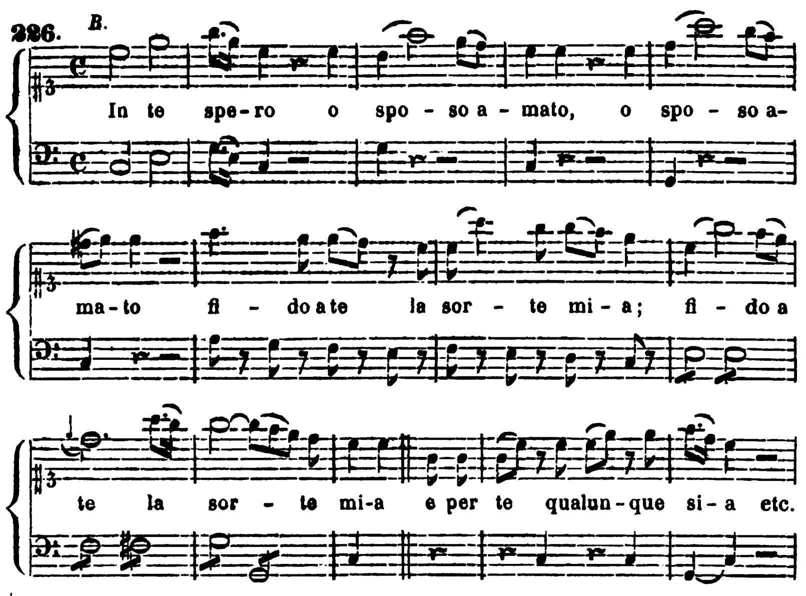


Dieses Beispiel ist ein Bruchstück aus der Skizze des Sturmes in den sieben Worten von Jos. Haydn*.

Man sieht daraus, dass Haydn meist nur die Hauptmelodie notirte. Zuweilen fügt er eine Andeutung der Harmonie im Bass bei, wie *a* und *b* zeigen. Vieles von der Instrumentation mag dem Meister dazu schon vorgeschwebt haben, wie das bei seiner Idee, den Sturm zu malen, nicht anders sein konnte. Aber das Notirte, was in der ganzen Skizze noch nicht einmal in für uns überall erkennbarer Folge hingeworfen ist, genügte ihm als Anhaltepunkt bei der Ausarbeitung.

Mozart entwarf seine Skizzen deutlicher, in der Regel auf zwei Liniensystemen; auf dem oberen die Melodie, auf dem unteren den Bass dazu.

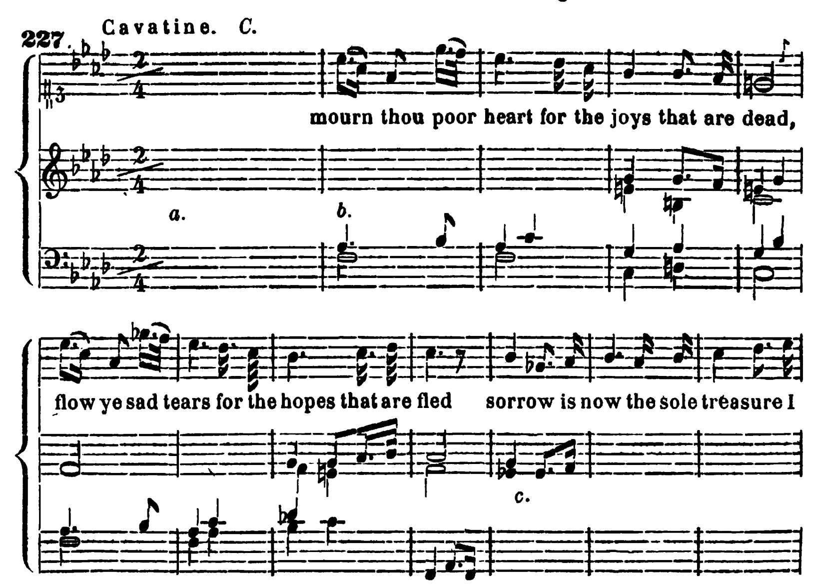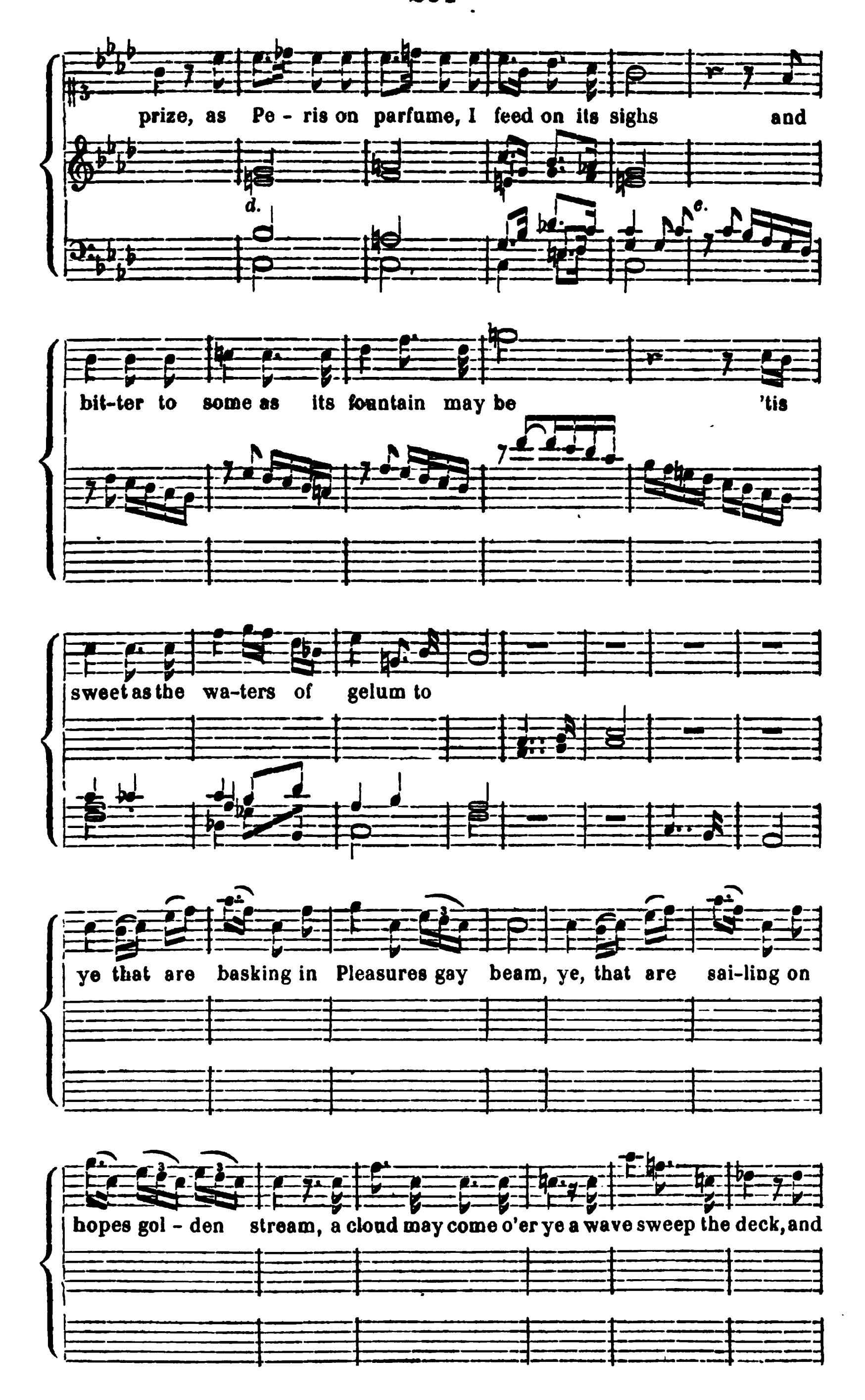
---

* Vollständig in der Beilage zu No. 22 der Allgem. musikal. Zeitung 1848 zu sehen.
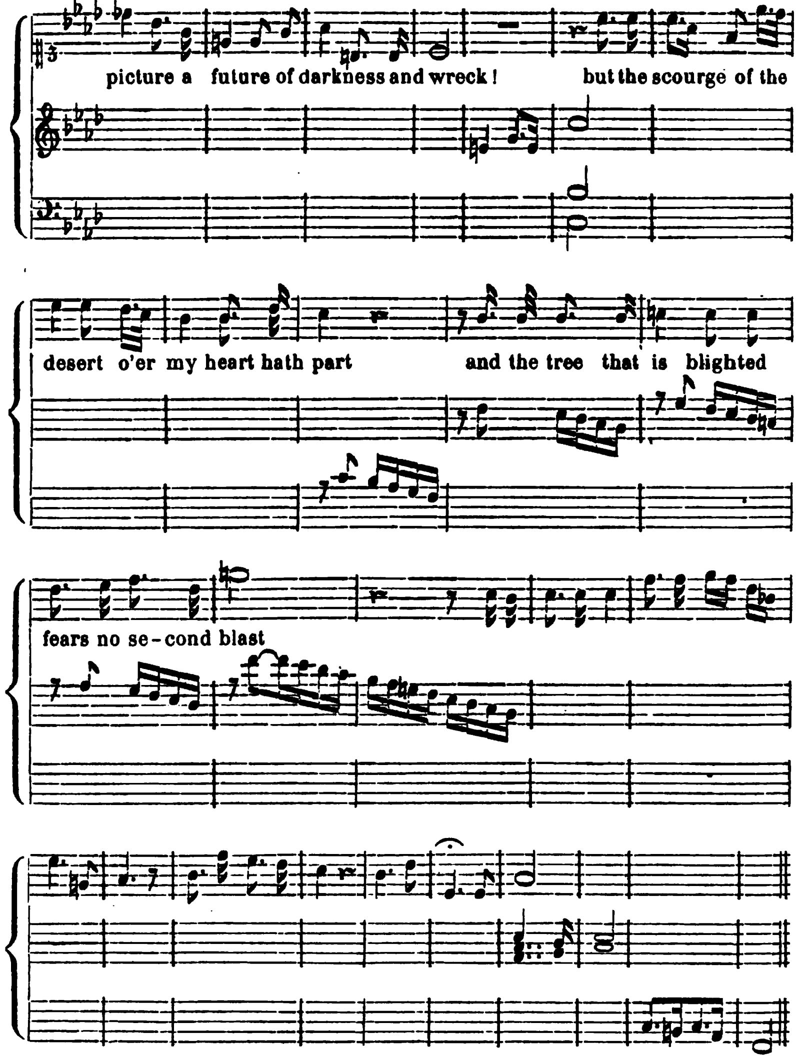


Mehr als die Haydnsche, ist diese Mozartsche Skizzirung dem Schüler anzurathen, weil diese ihn gleich zum scharfen harmonischen Denken mit zwingt.

Bald auf jene, bald auf diese Weise skizzirte C. M. v. Weber. Doch nahm er bei Arien schon drei Liniensysteme, wie folgende Skizze zu Rezia's Cavatine im Oberon zeigt.




prize, as Pe - ris on parfume, I feed on its sighs and
bit-ter to some as its fountain may be 'tis
sweet as the wa-ters of gelum to
ye that are basking in Pleasures gay beam, ye, that are sai-ling on
hopes gol - den stream, a cloud may come o'er ye a wave sweep the deck, and



Zuerst ist hier zu bemerken, dass der Meister für das Vorspiel leeren Raum gelassen (*a*) um es später nachzuerfinden. Dies geschieht in Fällen, wo die Singmelodie beim Blick auf den Text sich gleich zu erzeugen beginnt und gleichsam unwillkührlich fortspinnt.
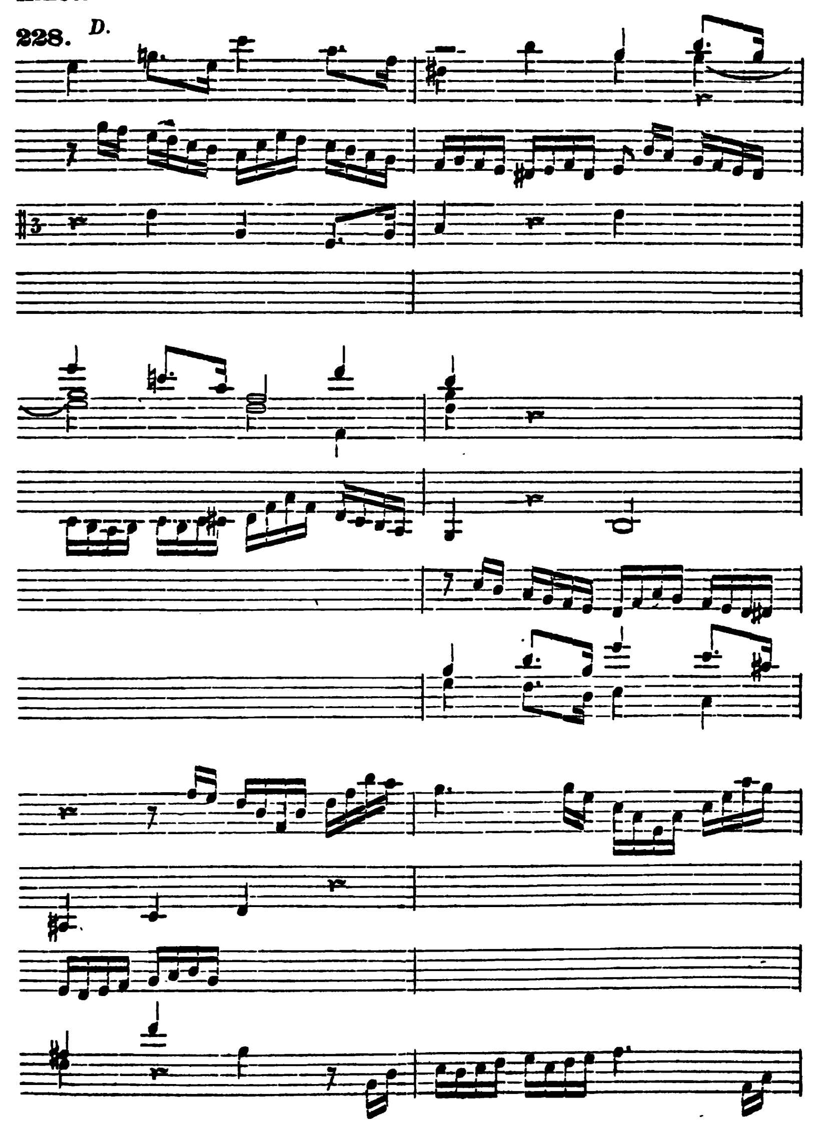
»Man wirket weiter weil man muss.«
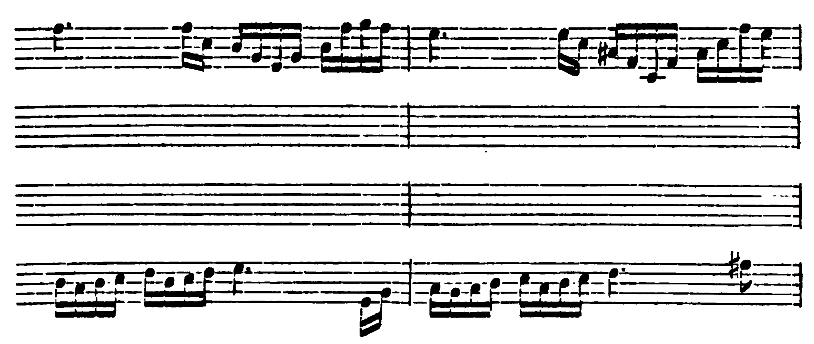
Eine zweite Ursache der späteren Erfindung des Vorspiels liegt zuweilen auch darin, dass der Komponist noch nicht mit sich einig ist, ob es aus einem selbständigen oder aus einem der Gesangmelodie entnommenen Gedanken bestehen soll.

Zum Gesang hat Weber am Anfang die Begleitung mit hingeschrieben (*b*); bei *c* ist nur die Melodie notirt, weil die einfache Harmonie sich gleich sicher mit einfand und nicht zu vergessen war. Darauf erscheint wieder eine vollständiger skizzirte Stelle *d*; bei *e* sieht man, wie der Meister sich die Nachahmungen angedeutet, u. s. w.

Wo polyphone Sätze kommen sollen, ist es überhaupt gut, die hauptsächlichsten Stimmen sich gleich klar zu machen, wozu das Hinschreiben derselben mithilft.

228. *D.*
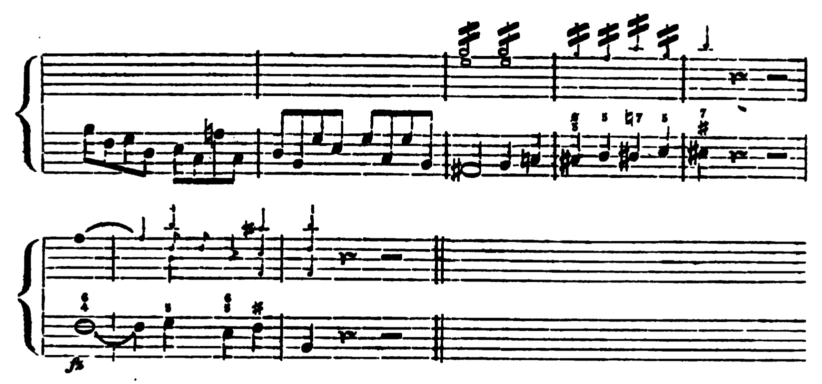




Vorstehende Stelle aus der Ouverture zu Oberon zeigt ein kleines Fragment der Art.

In dem folgenden Entwurf

229.

E. Choeur.
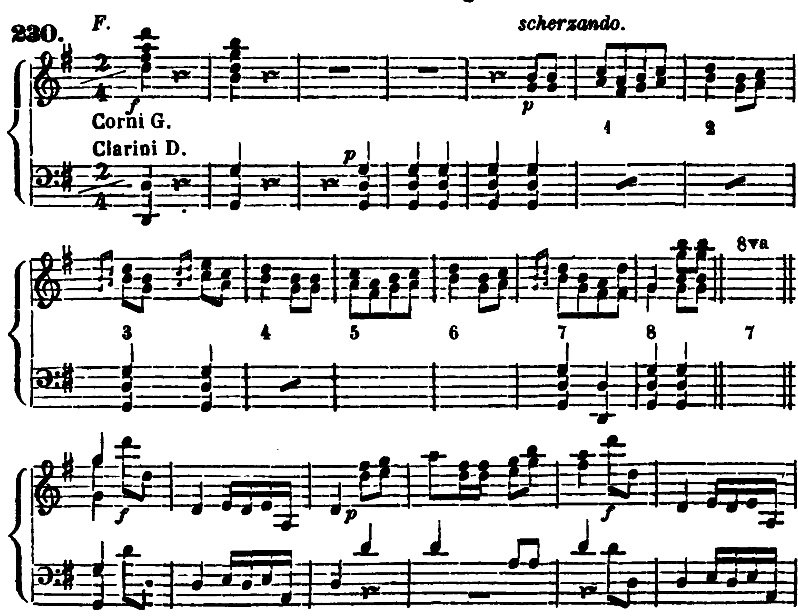
brisons les sous le fer vengeur!
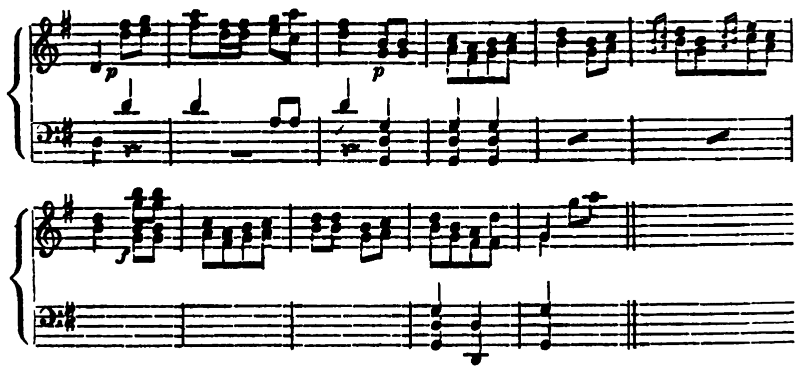


eines kurzen Chors, einer unvollendeten Oper von Hummel, welche er für Paris schreiben sollte, ist zum grössten Theil nur die Bassstimme notirt, wahrscheinlich, weil sie im Anfang zugleich die Melodie des Singbasses ist, wie die darüber geschriebenen Worte andeuten, und später der Chor mehr harmonisch als melodisch bedeutend zu der charakteristischen wilden Bassfigur ertönen sollte, was Sache der Ausführung gewesen sein würde.

Einer meiner verstorbenen Freunde, dessen ausgezeichnetes Talent für Instrumentalkomposition leider wenig Anerkennung gefunden hat, der Sohn Aug. Eberhard Müllers, pflegte sehr ausführlich zu skizziren, wie folgendes Bruchstück aus dem Entwurf zu einem charmanten Entr'akt von ihm zeigt.

230.





Diese Beispiele werden genügen, um dem beginnenden Instrumentalkomponisten die verschiedenen Skizzirungsweisen anzudeuten. Möge er sie nach und nach versuchen, um diejenige davon sich anzueignen, welche sich ihm als die förderndste erweist.
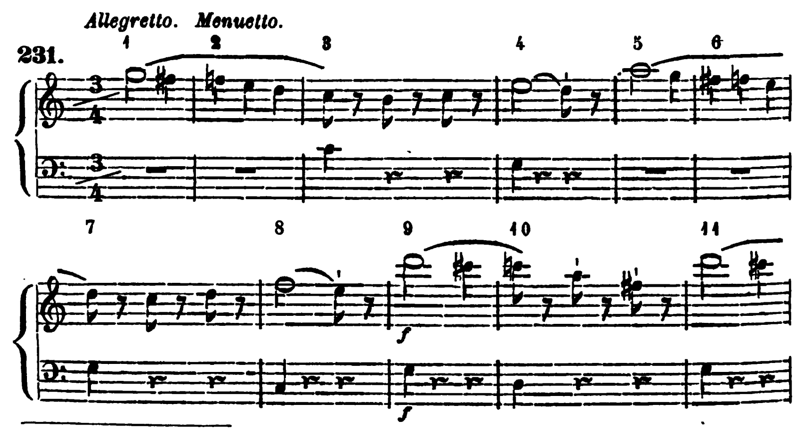
Zehntes Kapitel.

Die Instrumentation eines ganzen Tonstücks.
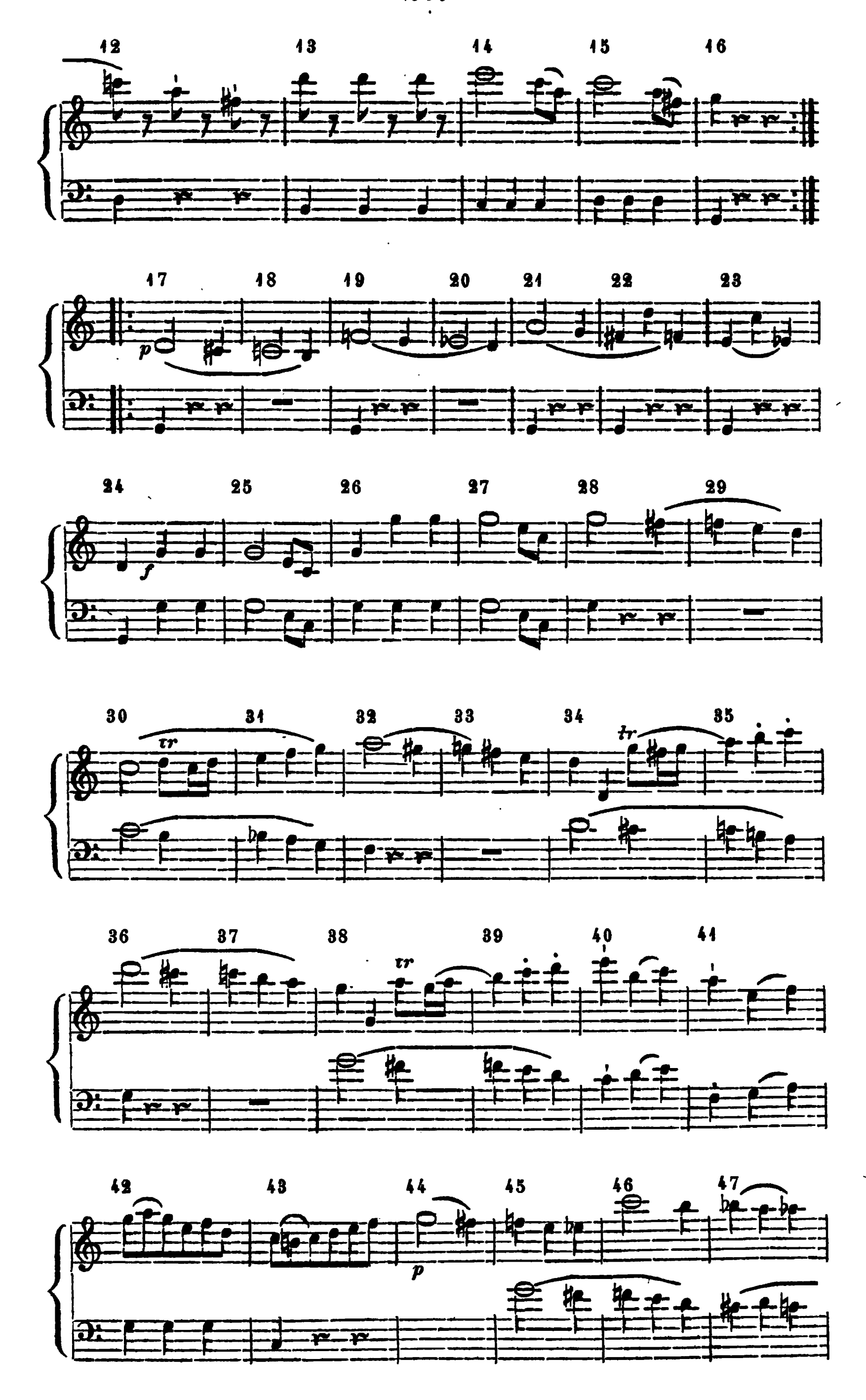
Wir wollen nun an Beispielen zeigen, nach welchen Maximen die Meister ihre vollständigen Skizzen in Partitur zu setzen pflegen.

Wir beginnen mit einem kleinen, einfachen Tonstück, der Menuett aus der C dur-Symphonie mit der Fuge von Mozart*.

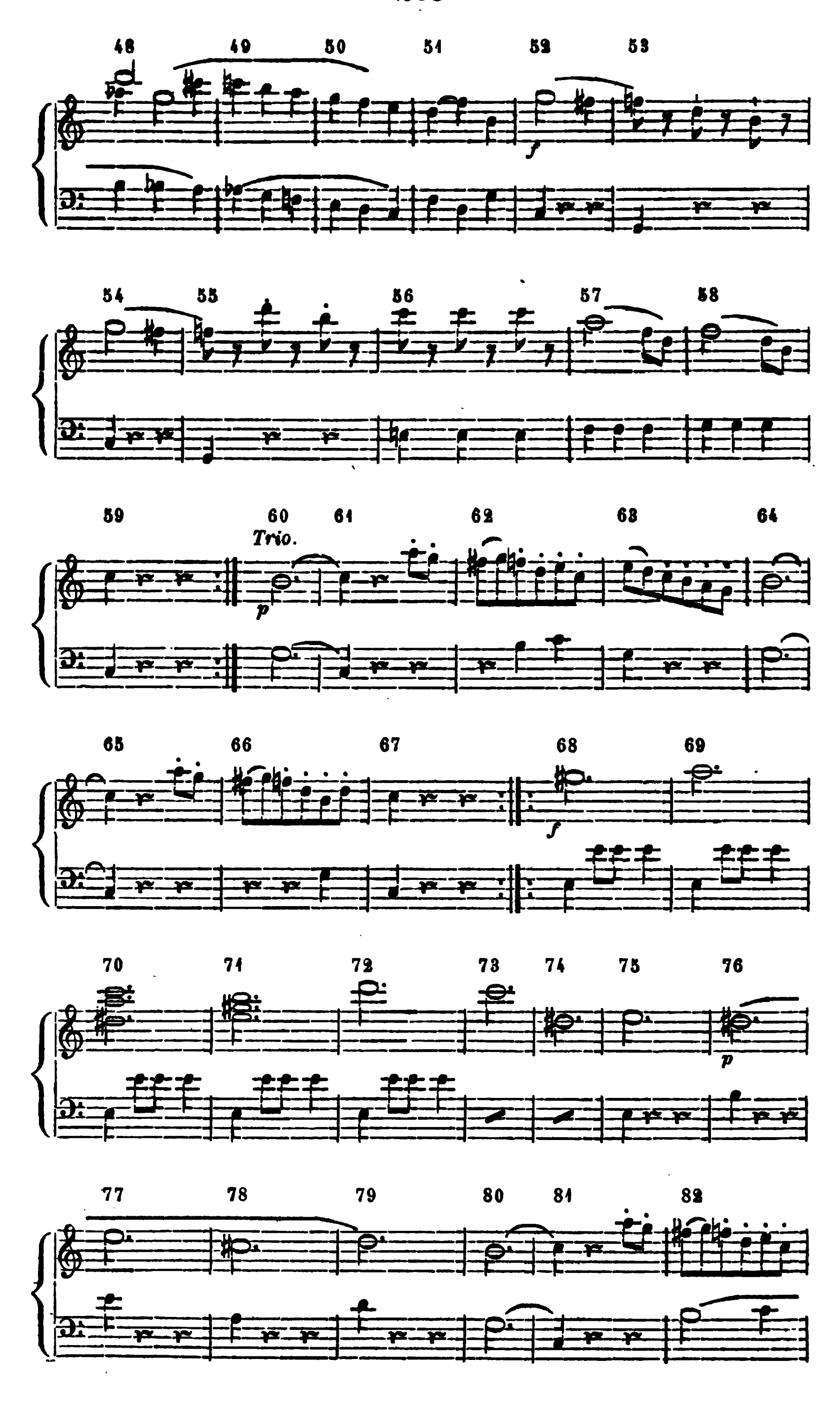
Die Skizze dazu wird nach Mozart's Methode ungefähr wie folgt ausgesehen haben.
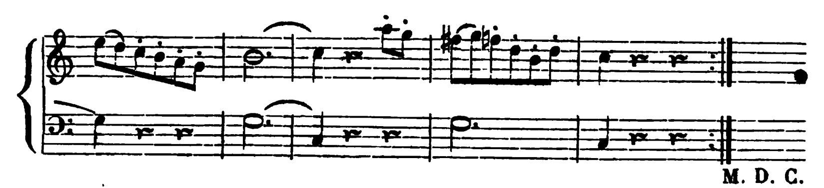


* Partitur No. 4 bei Breitkopf und Härtel.



12 13 14 15 16
17 18 19 20 21 22 23
p
24 25 26 27 28 29
f
30 31 32 33 34 35
tr
36 37 38 39 40 41
tr
42 43 44 45 46 47
p


48
49
50
51
52
53
f
54
55
56
57
58
59
60
Trio.
61
62
63
64
p
65
66
67
68
69
f
70
71
72
73
74
75
76
p
77
78
79
80
81
82



Das Nächste, was dem Komponisten in der Regel schon beim Entwurf klar im Bewusstsein liegt und liegen muss, weil er seine Gedanken, wie schon bemerkt, mit steter Rücksicht darauf erfindet, ist das Orchestermaterial.

Es besteht für die Instrumentation dieser Skizze aus

Streichquartett,
Flauto,
Oboi,
Fagotti,
Corni in C,
Trombe in C,
Timpani in C. G.

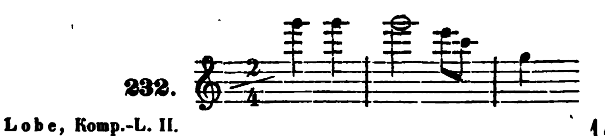
Ebenso hat sich gleich dabei die Vertheilung der Hauptlichter und Schatten in der Fantasie mit erzeugt und ist durch piano und forte angedeutet worden.

Wie es nun verschiedene Skizzirungsmethoden giebt, so sind auch die für die Ausführung in der Partitur mannichfach.
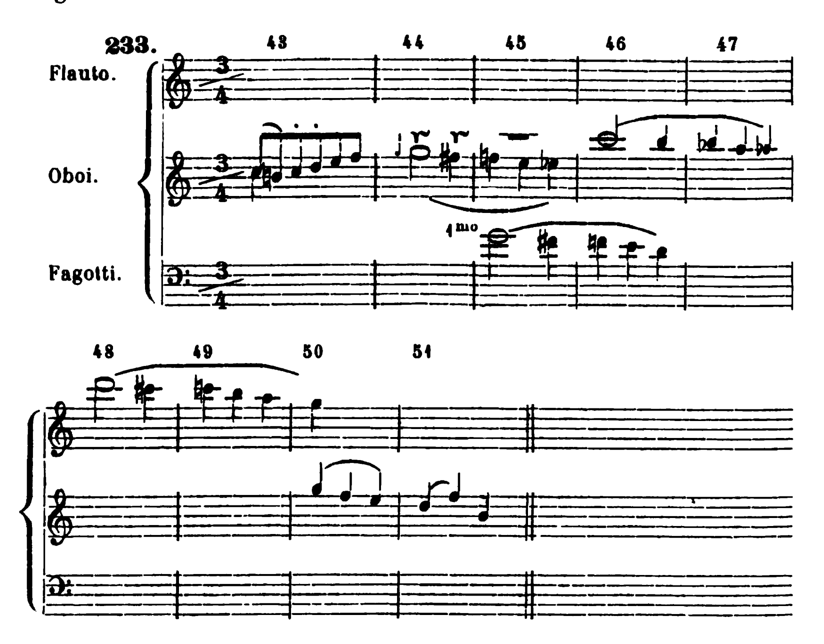
Manche Komponisten schreiben gleich Periode nach Periode, Seite nach Seite, die Instrumentation vollständig in Partitur. Diese Methode ist nicht besonders zu empfehlen. Man richtet den Sinn speciell zu sehr auf die instrumentale Darstellung des einzelnen Gedankens und verliert darüber sein Verhältniss zum Ganzen, besonders in Hinsicht auf seine Kontrastirung mit anderen Gedanken, aus den Augen.

Andere Meister legen das ganze Tonstück erst in der Partitur an, und füllen diese nach und nach durch Hinzufügung der bezüglichen Instrumente aus. Diese Methode ist besser, weil sie jene Nachtheile vermeidet. Ihrer bediente sich Mozart und zwar speciell auf folgende Weise.

Zuerst trug er die Hauptmelodie aus der Skizze in die Partitur ein, mit Vertheilung an die verschiedenen Instrumente. Von Takt 1 bis 25 trägt die erste Violine diese Hauptmelodie vor. Takt 26 und 27 wird sie in die Flötenstimme geschrieben.
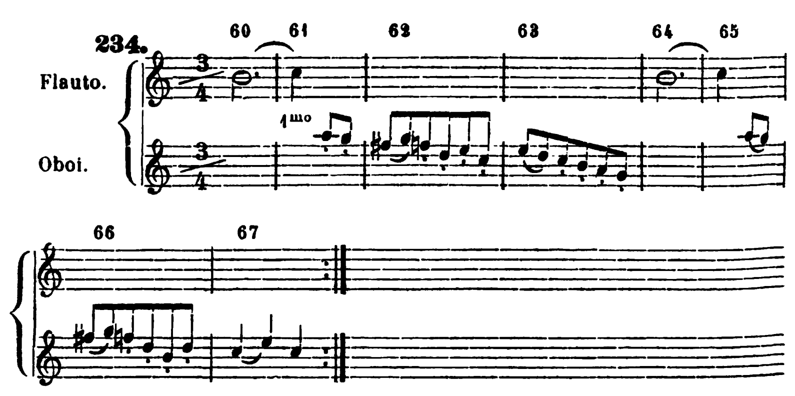
232. 

Von Takt 28 bis 42 zeigt die Skizze wieder die Hauptmelodie für die Violine. Von Takt 43 bis 51 der Skizze ist die Melodie auf folgende Weise an die Blasinstrumente vertheilt.



Von Takt 52 bis 59 kommt die Melodie wieder an die Violine.

Der erste Theil des Trio wurde zuerst auf folgende Weise in der Partitur angelegt.
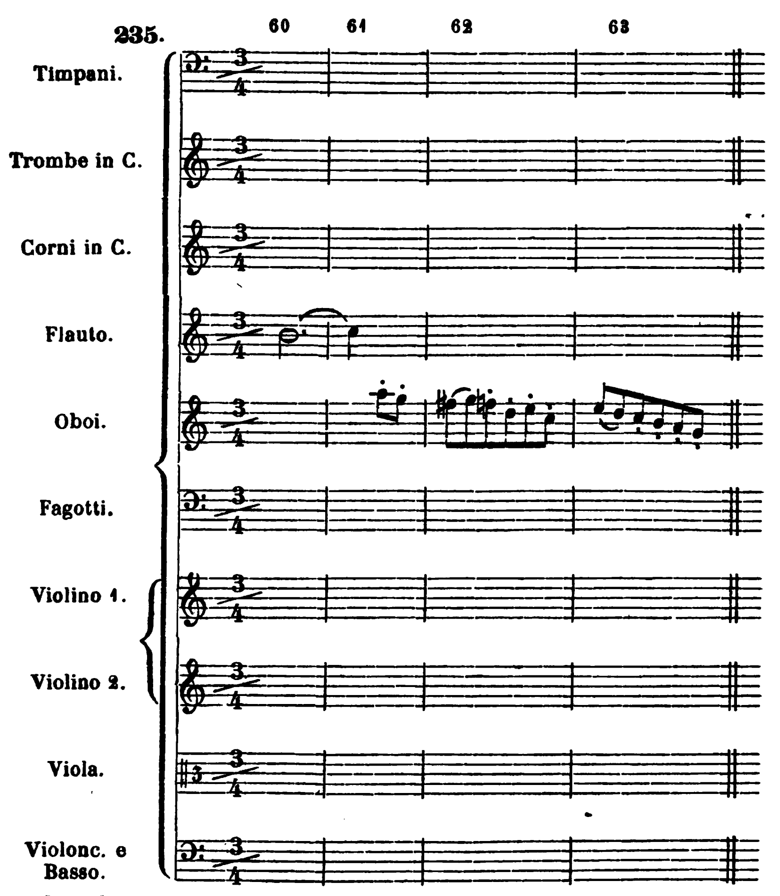


Von Takt 68 bis 79 hat wieder die erste Violine die Hauptmelodie; von da an bis zum Schluss ist die Notirung wie im ersten Theil des Trio.

Zwischenbemerkung.

Um den Raum möglichst zu sparen, gebe ich die Beispiele für Anlage und Ausführung in der Partitur jedesmal nur auf so viel Linien, als für die Anschaulichmachung des Falles nöthig sind. Will der Schüler aber den gehörigen Nutzen aus meinen Bemerkungen ziehen, so muss er, was ich nur in Bruchstücken zeige, nach der Folge, die hier beobachtet, in eine vollständige Partitur eintragen.

Was ich also z. B. von Takt 60 bis 63 nur auf zwei Linien geschrieben habe, sah bei dem Meister, — wie es auch der nachahmende Schüler thun soll — so aus:
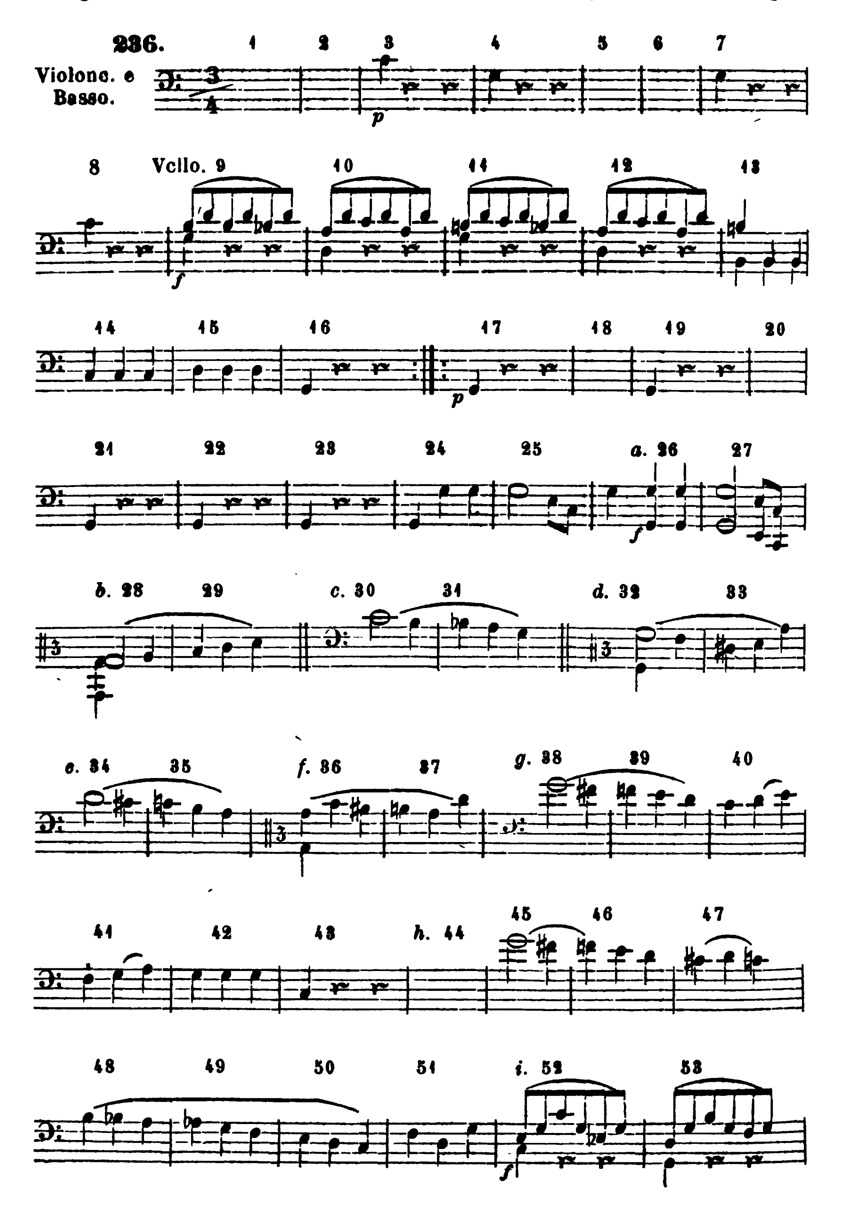


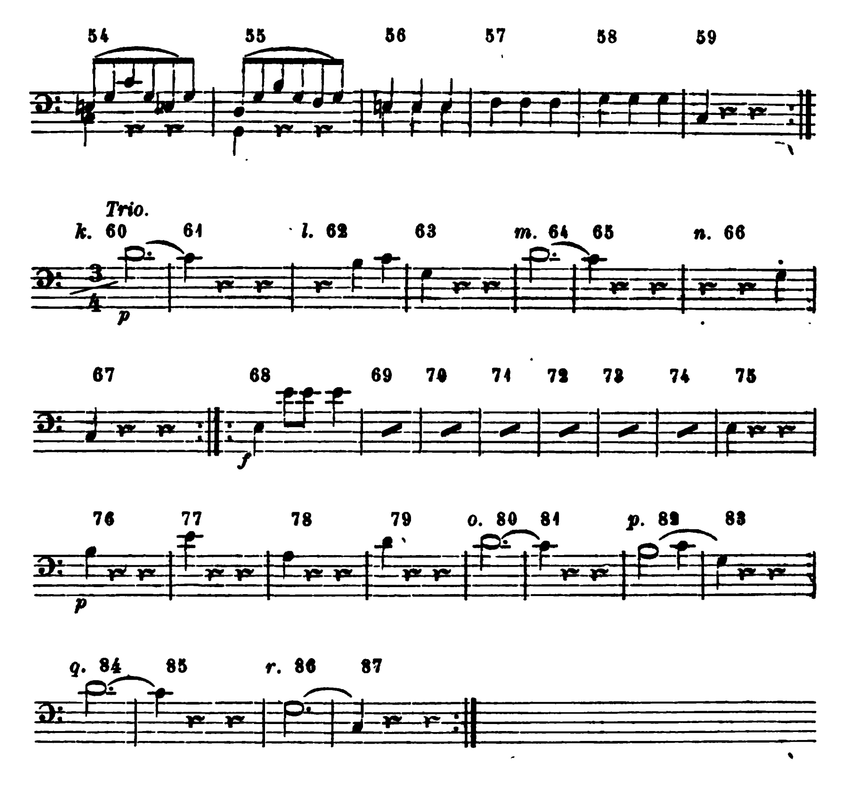
Und so fahre er fort, nach meinen weiteren Angaben.

Ausser dem Nutzen, der dem Lernenden aus dieser Procedur für seine eigenen Arbeiten erwächst, wird ihm auch das allmälige Herauswachsen und Vervollständigen der musikalischen Bilder viel

Vergnügen gewähren, indem er dem grossen Meister gleichsam über die Schulter blickt und ihn bei der Ausarbeitung seiner Partitur belauscht.

Nachdem in der angegebenen Weise die Hauptmelodie durch die ganze Partitur geführt ist, wird der Bass eingetragen wie folgt.





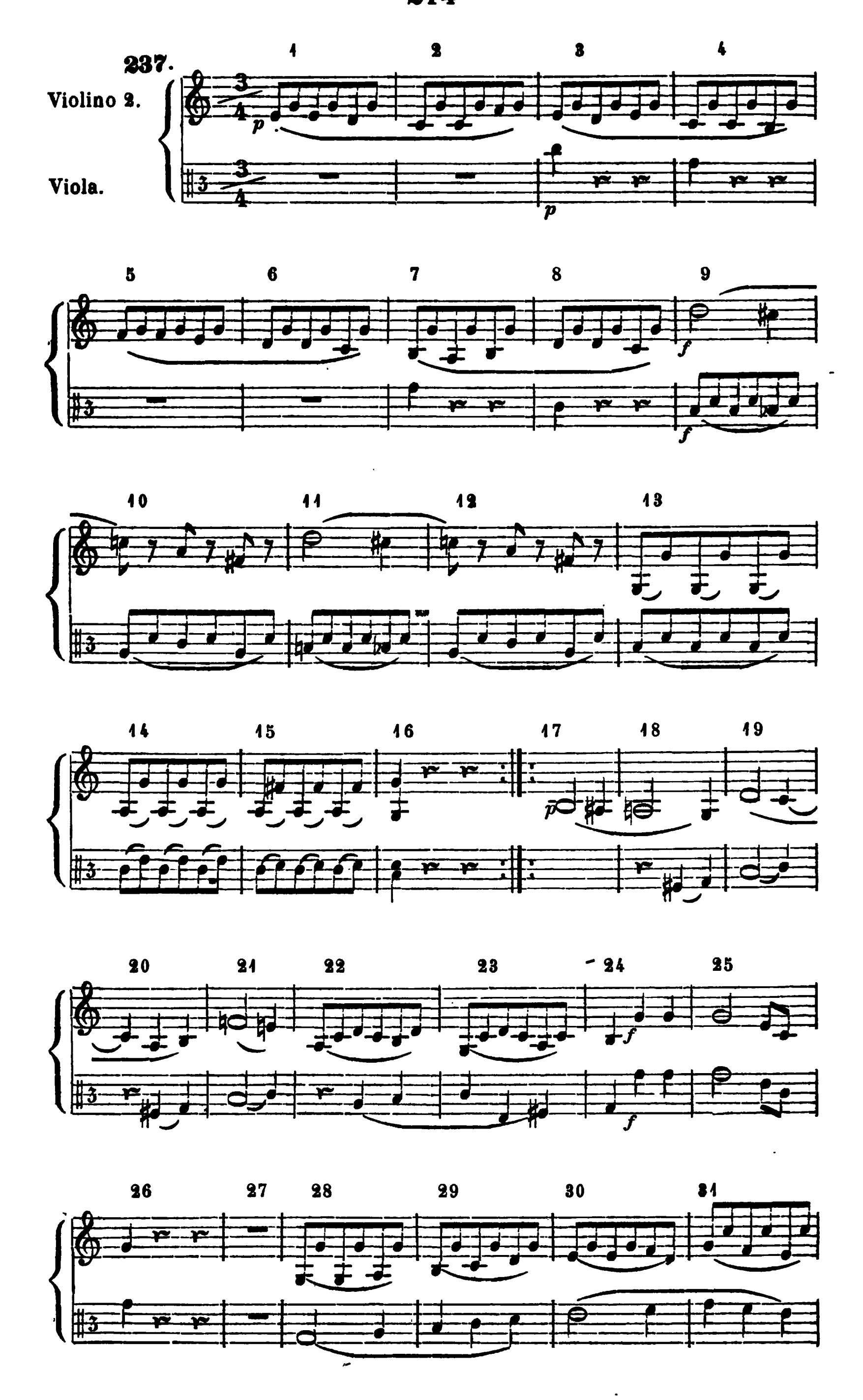
1. Die Pausen werden nicht mit hingeschrieben, weil es dem Komponisten bei der Feile einfallen könnte, noch etwas in die Stimmen zu setzen.
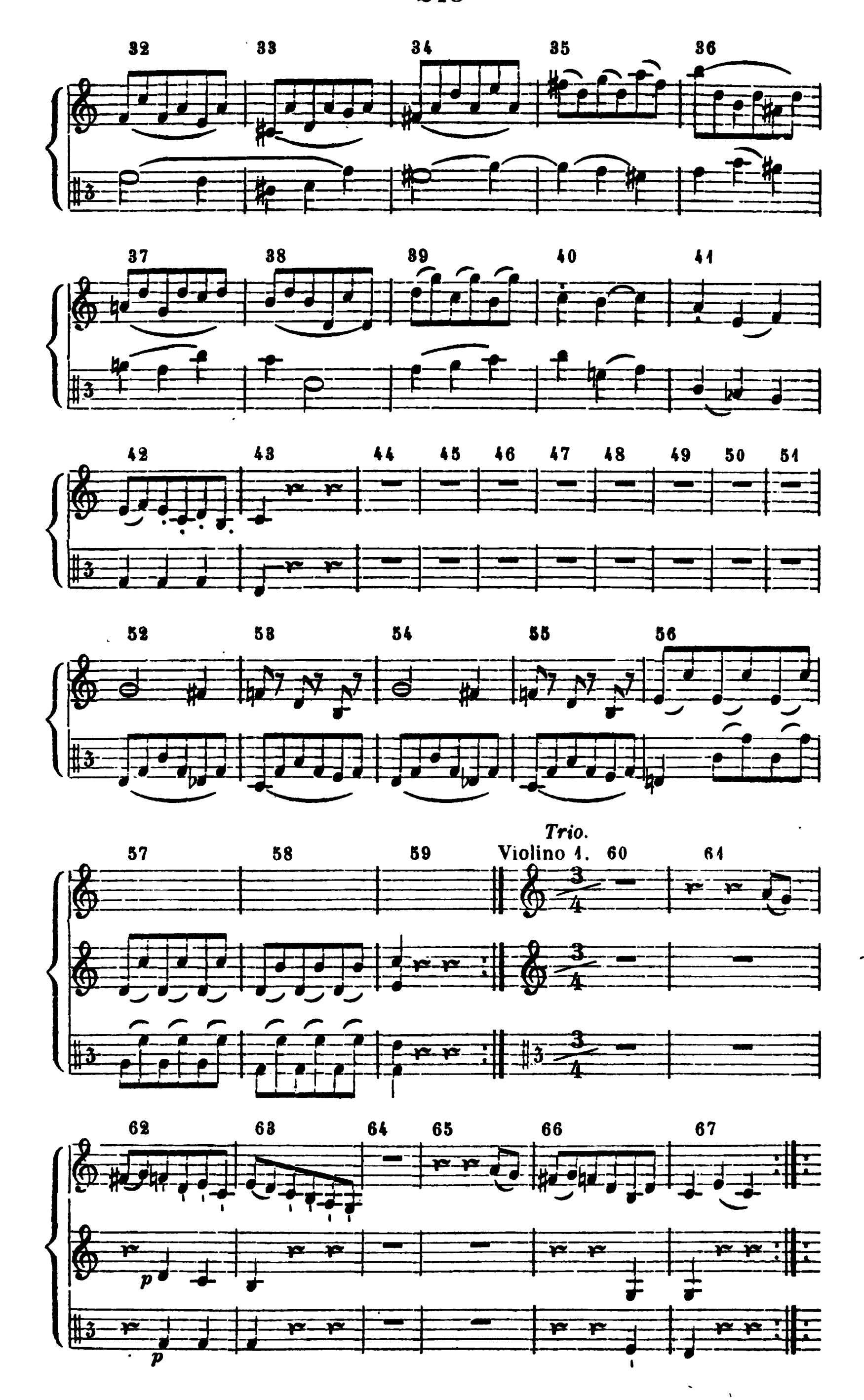
2. Der Bass liegt natürlich nicht immer in der wirklichen Bassstimme, sondern wird, wie die Melodie, zuweilen auch anderen Stimmen übertragen.

3. Was ich daher der Raumersparniss wegen auf einer Linie gegeben habe, trägt der Schüler nach Mozart's Behandlung folgenderweise in die Partitur:

4. Takt 1 bis 25, Bass; *a* wird in die Fagottstimme geschrieben und die Bassstimme leer gelassen; *b* erhält die Viola; *c* der Bass; *d* Viola; *e* Bass; *f* Viola; *g* Bass; *h* erster Fagott; *i* Bass; *k* zweiter Fagott; *l* Bass; *m* zweiter Fagott; *n* Bass; *o* zweiter Fagott; *p* Bass; *q* zweiter Fagott; *r* Bass.

Nachdem Hauptmelodie und Bass durch die Partitur geführt sind, wird das Streichquartett ausgefüllt, durch zweite Violine und Viola, wo erste Violine und Bass schon eingetragen; durch erste Violine und Bass mit, wo Blasinstrumente die Hauptmelodie haben und jene dazu treten sollen.


237.
Violino 2.
Viola.


32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
Trio.
Violino 1.
60
61
62
63
64
65
66
67
p

Violino 2.
68 69 70 71 72 73
Viola.
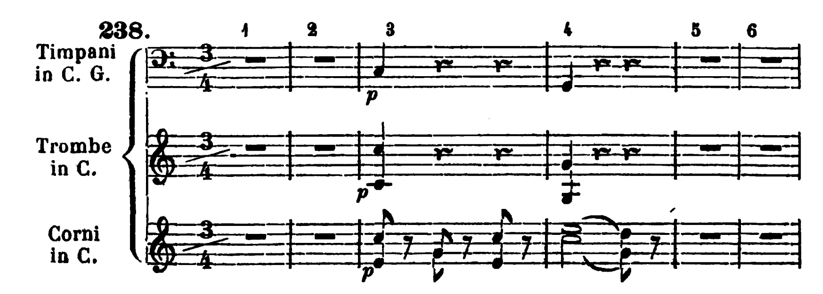
74 75 76 77 78 79 80
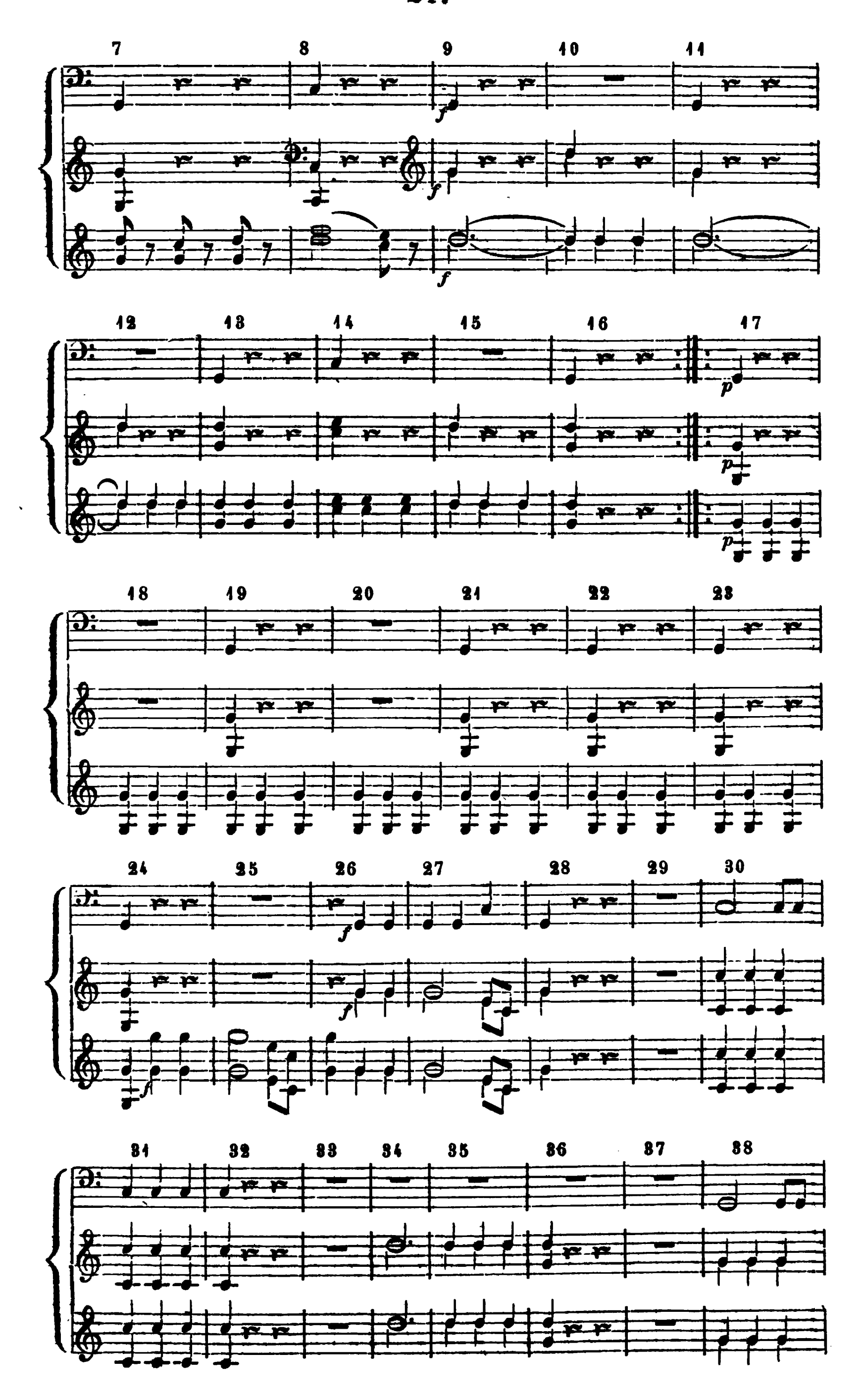
Violino 1.
81 82 83 84 85 86 87
Violino 2.
Viola.

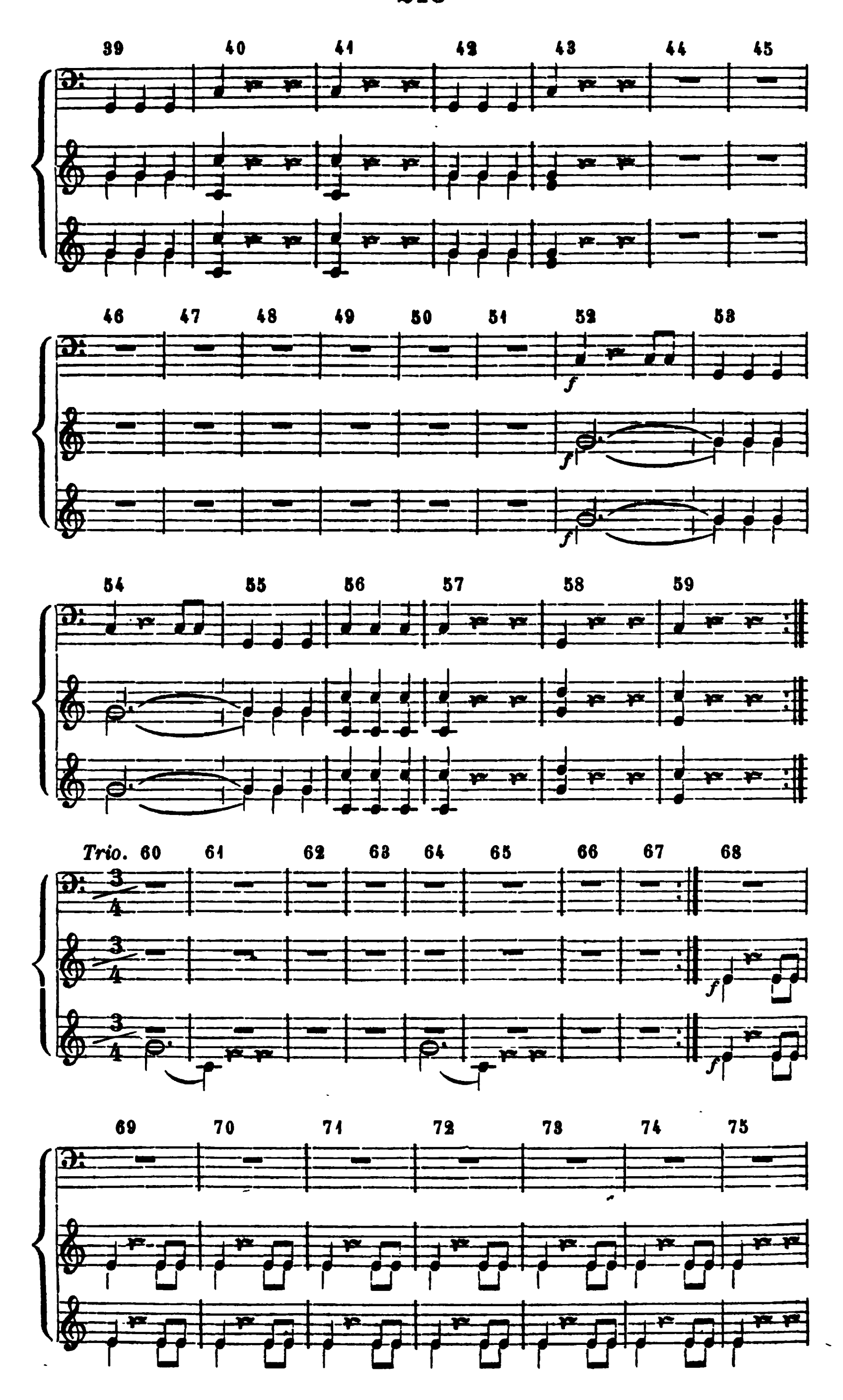
Nunmehr liegt dem Komponisten das Wesentlichste der Stimmen nebst der Hauptanlage der Schatten und Lichter in der Partitur vor Augen und es bleibt ihm als weitere Aufgabe die Ausfüllung derselben, die blühendere, lebendigere und bezüglich kräftigere Ausmalung des ganzen Tonbildes durch die übrigen Blas- und Schlaginstrumente.

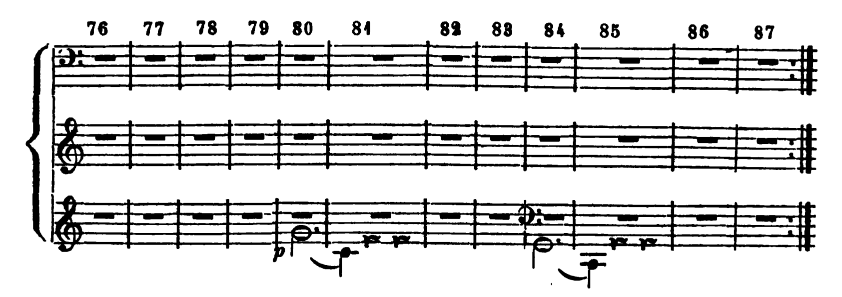
Auch diese Arbeit wird am zweckmässigsten in zwei Proceduren getheilt.

Man schreibt nämlich nun zuerst wieder die Partien der Trompeten, Hörner und Pauke in die Partitur, für unsere Menuett so:




7
8
9
10
11
f
f
f
12
13
14
15
16
17
p
p
p
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
f
f
31
32
33
34
35
36
37
38


Trio.

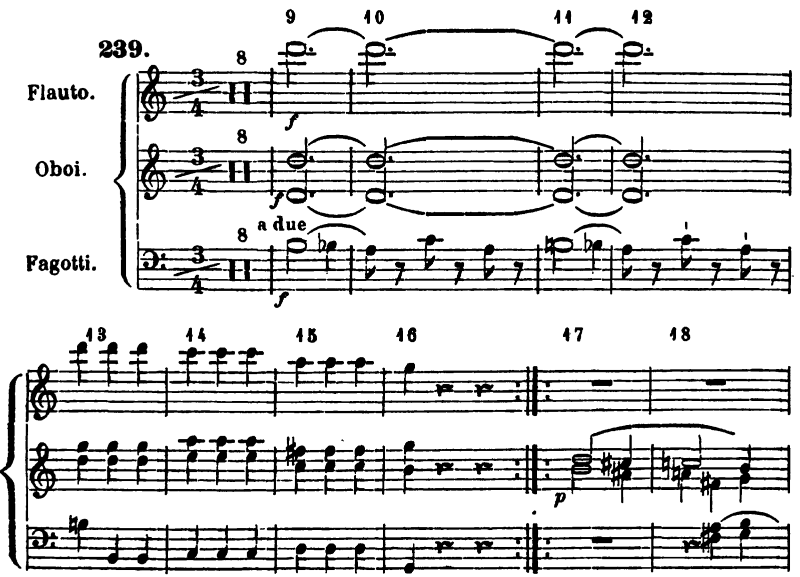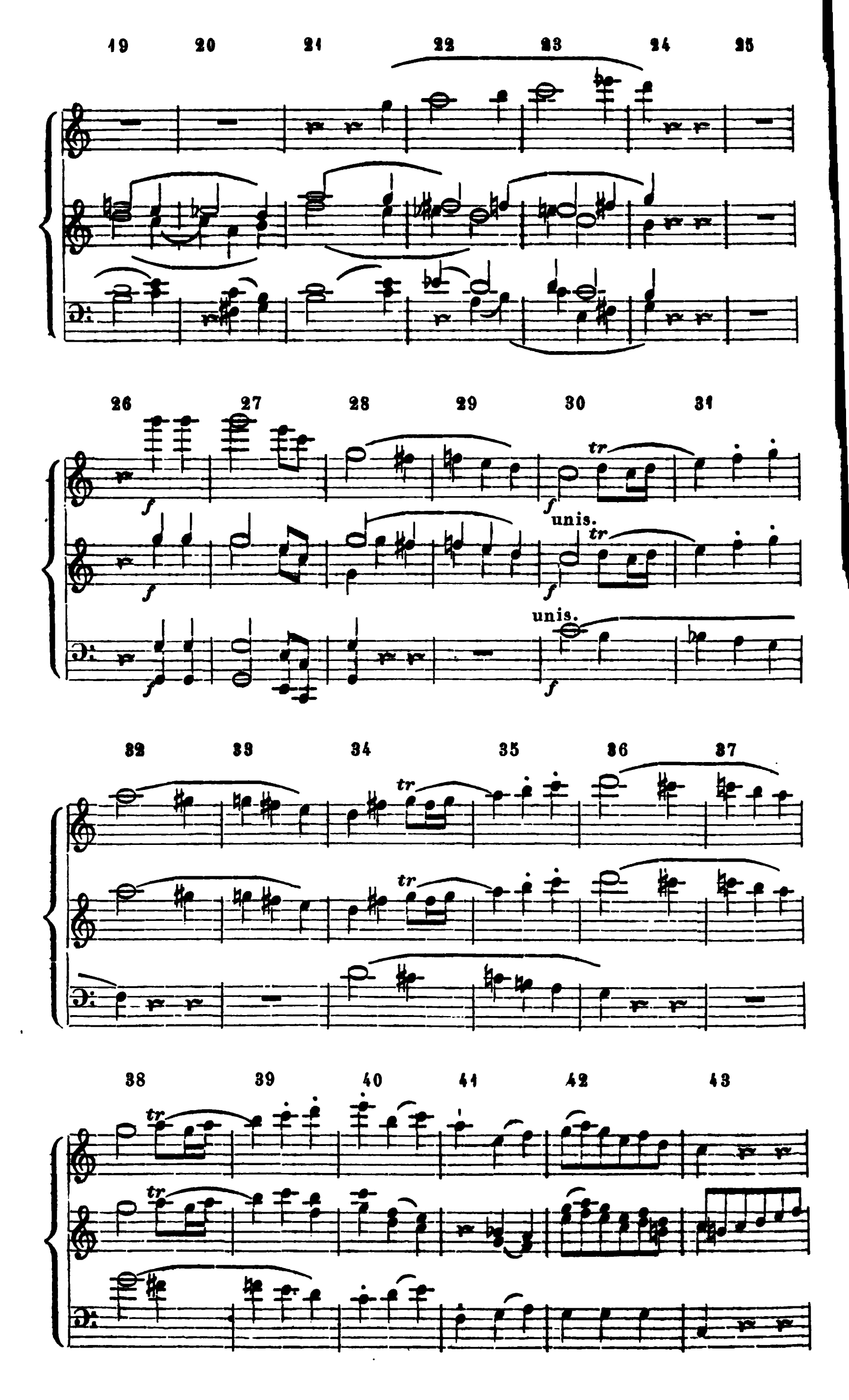


Hierauf folgt die Ergänzung der Partitur durch die übrigen Blasinstrumente.

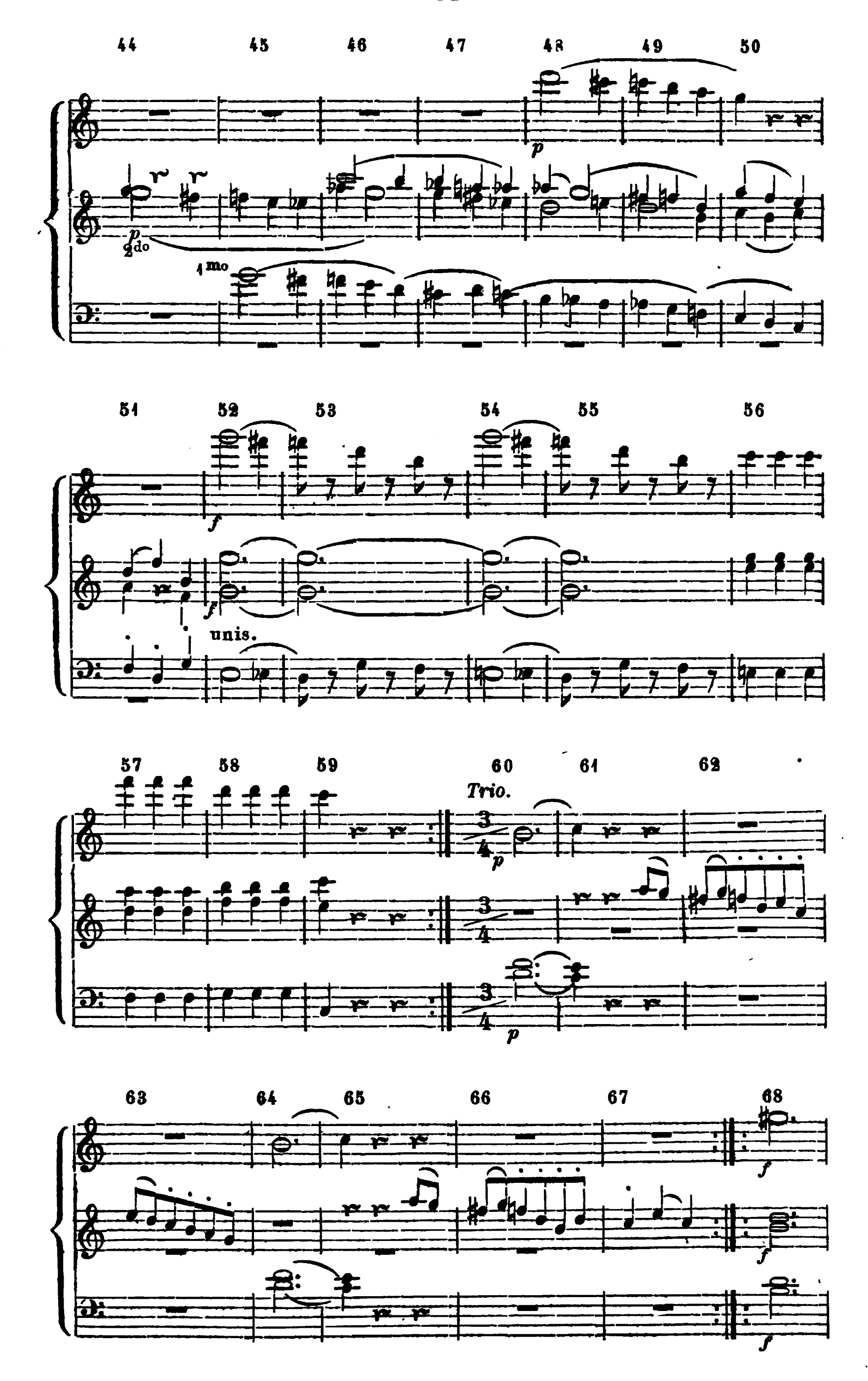
Da die Hörner und Trompeten nicht alle Töne gleich und klangvoll angeben können, die Pauke in der Regel gar nur zwei Töne bietet, diese drei Tonorgane aber starkschallende Klänge geben, so gewinnt man dadurch für alle Stellen, wo jene Instrumente mitwirken sollen, zweierlei Vortheile.
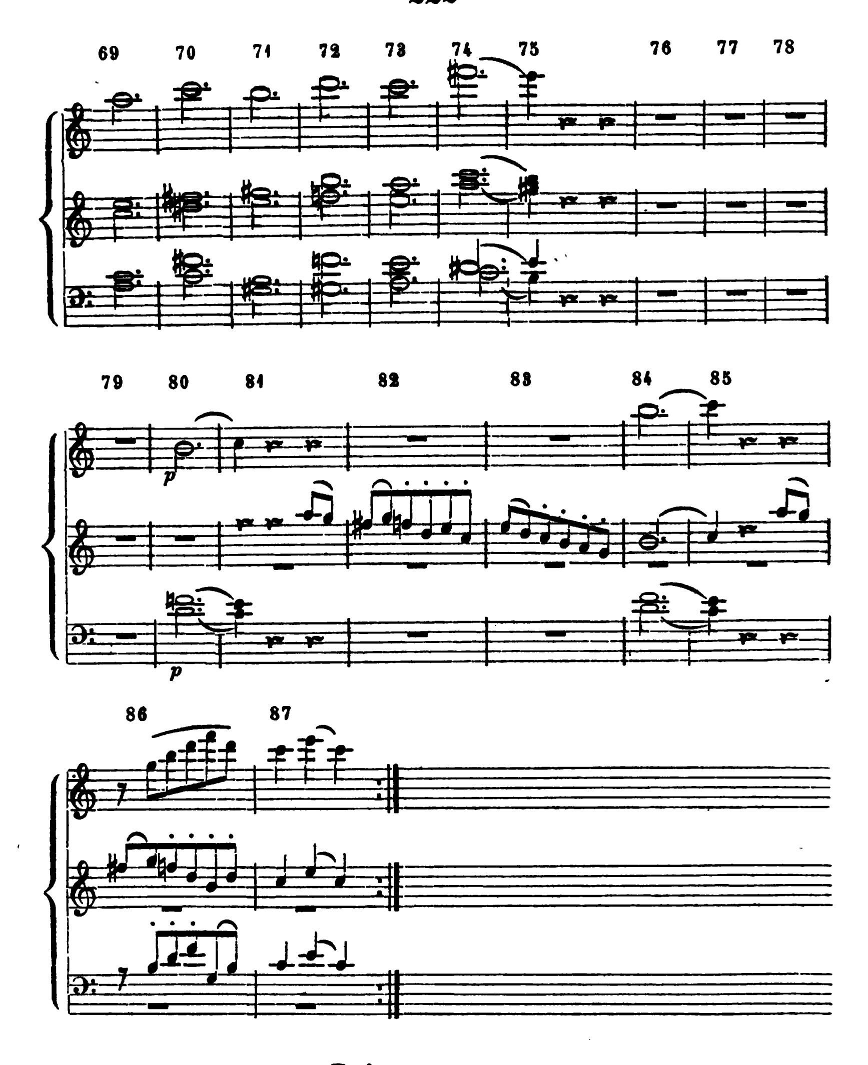
Erstens kann man die Töne der bezüglichen Harmonien, welche jene beschränkteren Instrumente nicht zu bringen erlauben, durch die übrigen Blasinstrumente ersetzen, und zweitens lassen sich die etwa zu grell hervortretenden Klänge, namentlich die der Trompeten, durch gutberechnete Tonlagen der Flöten, Oboen, Fagotte u. s. w. milder, überdeckter und so erst der Gesammtklang nach der jedesmaligen Absicht vollkommen herstellen.

Diese letzte Procedur würde sich bei unserer Menuett so gestalten.




19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
f
tr
unis.
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43


2do
1mo
unis.
Trio.



Erläuterungen.

Ich habe jede einzelne Partie, wie sie Mozart durch die ganze Partitur geführt hat, dem Schüler nicht ohne Absicht isolirt vor die Augen gebracht. Beim Studiren wie beim eigenen Ausarbeiten von Orchesterpartituren bringt der fixirte Blick auf jede Partie für sich eine klarere und sicherere Vorstellung von ihrer Wirkung hervor, man hört ihren Theileffekt deutlicher mit dem geistigen Ohr, als wenn man gleich alle bezüglich thätigen Instrumente bei einem Bilde mit einem Blick übersehen und zu einem Gesammtklang vereint sich denken will. Die Sicherheit in der Vorstellung und Berechnung

komplicirter Klangeffekte wird durch jene getheilte Studir- und Arbeitsweise unzweifelhaft am schnellsten gewonnen.

Geht alsdann der Schüler die nach meiner Anleitung eingetragene Partitur der Mozartschen Menuett, wenn sie vollständig vor ihm liegt, aufmerksam betrachtend durch, so wird er die meisten der in den vorigen Kapiteln nur an einzelnen Beispielen nach und nach entwickelten Instrumentationsmaximen hier zu einem wirkungsvollen Ganzen vereinigt und ausgeprägt wieder finden.

Die folgenden Bemerkungen sollen ihm die Wiedererkennung erleichtern und zugleich einige neue Gesichtspunkte eröffnen.

1. Zuerst sind die Hauptlichter und Schatten, die hervorstechendsten Kontraste vom Forte und Piano, vollem und dünnem Orchester zu beachten. Diese sind folgendermaassen vertheilt.

Menuett.

Erster Theil.

a. Achttaktige Periode, dünn und piano.
b. Achttaktige Periode, voll und forte.

Zweiter Theil.

c. Elftaktige Periode, die ersten sieben Takte voll aber piano, die vier letzten Takte voll und forte.
d. Eine Gruppe von zwei achttaktigen Perioden, beide forte, die letzten Takte der zweiten Periode piano.
e. Achttaktige Periode, dünn und piano.
f. Achttaktige Periode, voll und forte.

Trio.

Erster Theil.

g. Achttaktige Periode, dünn und piano.

Zweiter Theil.

h. Zwölftaktige Periode, die ersten sieben Takte voll und forte, der achte Takt übergehend in dünn und piano, die vier letzten Takte dünn und piano.
i. Achttaktige Periode, dünn und piano.

Was nun an diesem Stücke zunächst sich zeigt, ein fortgesetzter Wechsel von Forte- und Pianoeffekten im Allgemeinen, das bemerkt man in der Regel an allen Tonstücken.

Es mag Ausnahmen geben, wo ein kleineres Ganze nur piano oder nur forte gehalten ist, als Regel darf man aber aussprechen, dass jener Wechsel ein Grundverlangen des Ohres befriedige; ohne ihn würde in den meisten Fällen (bei längeren Tonstücken unausbleiblich) Monotonie entstehen.

Diese Wahrnehmung ist, beiläufig erwähnt, wichtiger, als sie auf den ersten Blick erscheint, und wird uns später zu einer Folgerung führen, die bis jetzt noch nicht gemacht oder nicht beachtet worden ist.

2. In der vorliegenden Menuett bemerken wir ferner, dass die Schatten und Lichter, wie überhaupt die verschiedene instrumentale Kolorirung der Gedanken nicht willkührlich vertheilt, sondern von Mozart

an die Gesetze des Perioden- und Gruppenbaues gebunden worden sind.

Der erste Theil der Menuett z. B. enthält zwei achttaktige Perioden, wovon die erste vollständig piano, die zweite vollständig forte gehalten ist. Jede Periode hat ein von der anderen verschiedenes Klangkolorit.

Im zweiten Theile hören wir die erste siebentaktige Periode piano ertönen; alsdann erscheint ein Forte, das länger dauert, einen selbständigen Satz (von Takt 24 bis 27) und zwei achttaktige Perioden (28 bis 35, 36 bis 43) in sich begreift. In gleicher Uebereinstimmung der Kolorirung mit der Konstruktion der Gedanken stehen die folgenden Perioden der Menuett und des Trio.

3. Innerhalb der Perioden sehen wir aber oft dieselben Verhältnisse sich in feineren Schatten- und Lichtkontrasten

in den Sätzen und Abschnitten wiederholen.

So ist die erste Periode der Menuett zwar im Ganzen piano gehalten, aber wie lieblich kontrastirt sind die Abschnitte gegen einander! Der erste und dritte haben nur zweistimmigen Violinsatz, im zweiten und vierten treten Bass, Viola, Pauke, Hörner und Trompeten mit ein.

In der zweiten Periode wirken alle Instrumente forte mit; allein auch hier wird ein Kontrast zwischen den beiden Sätzen fühlbar; der erste unterscheidet sich durch die aushaltenden Töne der Flöte und Oboen, zum Theil auch der Hörner, so wie durch ein nur vom Basse angeschlagenes Viertel, von dem anderen, wo alle diese Instrumente Viertel angeben und dadurch das Leben steigern.

Die beiden ersten Abschnitte der ersten Periode des zweiten Theils sind in sich kontrastirt durch das erste Viertel der Pauke, des Basses und der Trompeten, während im zweiten, dreitaktigen (also verengerten) Satze jeder Takt diese Kontrastirung fortsetzt.

Schärfer sind die beiden folgenden Abschnitte (24 bis 27) kontrastirt; der erste wird von dem Streichquartett und den Hörnern unisono ausgeführt; im zweiten schweigen die Streichinstrumente; dafür tragen alle Blasinstrumente das Unisono vor.

Und wieder kontrastiren die Abschnitte in den beiden folgenden Perioden (28 — 35, 36 — 43) dünneres und dickeres Orchester, auf's Beste gegen einander.

Nach diesen Andeutungen suche der Schüler die weiteren Uebereinstimmungen der Gedankenabscheidungen mit den Schatten- und Lichtvertheilungen in der Menuett und dem Trio auf.

Elftes Kapitel.
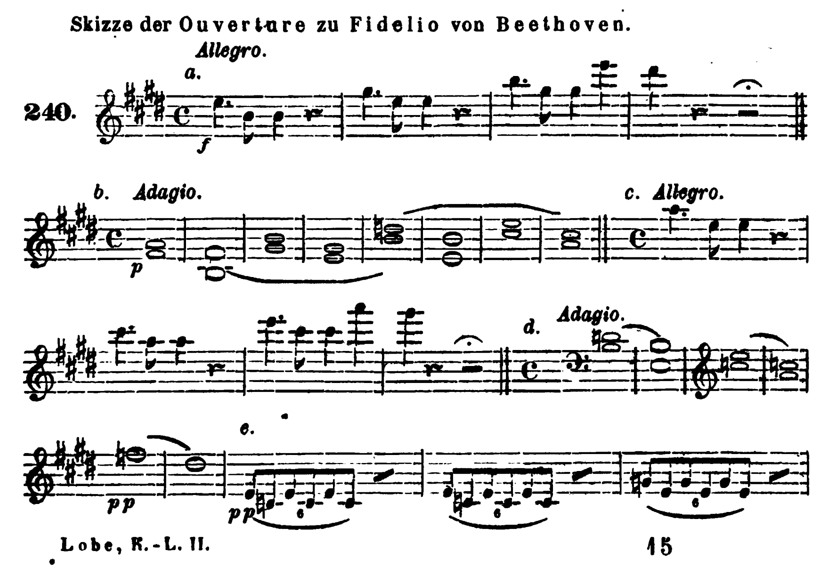
Die Skizze in anderer Weise betrachtet und benutzt.
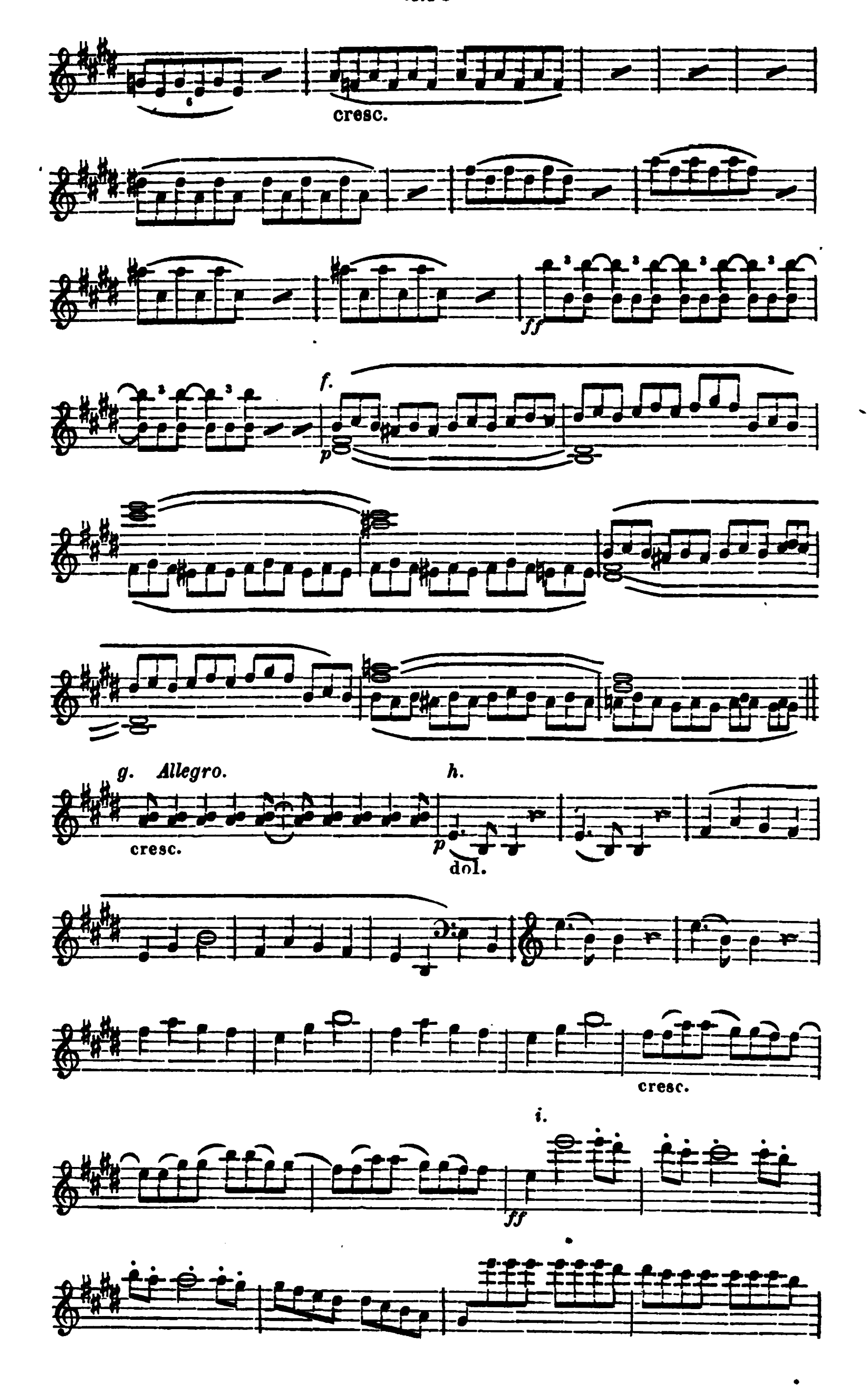
Unter den im neunten Kapitel angegebenen Skizzirungsweisen halte ich, wie schon bemerkt, die Mozart'sche für die zweckmässigste bei dem Schaffen eigener Kompositionen.

Handelt es sich aber nur um das Studium des Schülers in Bezug auf die Art, wie die Meister ihre Gedankenzeichnung in der Partitur kolorirt haben, so ist kein Verfahren unterrichtender und fantasiebefruchtender als das, aus guten Instrumentalwerken die blosse Hauptmelodie auszuziehen, einstimmig, nur auf einem Liniensystem notirt, dieselbe eine Zeitlang bei Seite zu legen, dann wieder vorzunehmen, und ihre Instrumentirung nun Schritt für Schritt in der Partitur zu betrachten.

Die folgende Skizze zeigt ein Beispiel der Art.

Skizze der Ouverture zu Fidelio von Beethoven.




cresc.
ff
f.
p
g. Allegro.
h.
cresc.
p
dol.
cresc.
i.
ff

k.

sf

sf

l.

p

cresc.

f
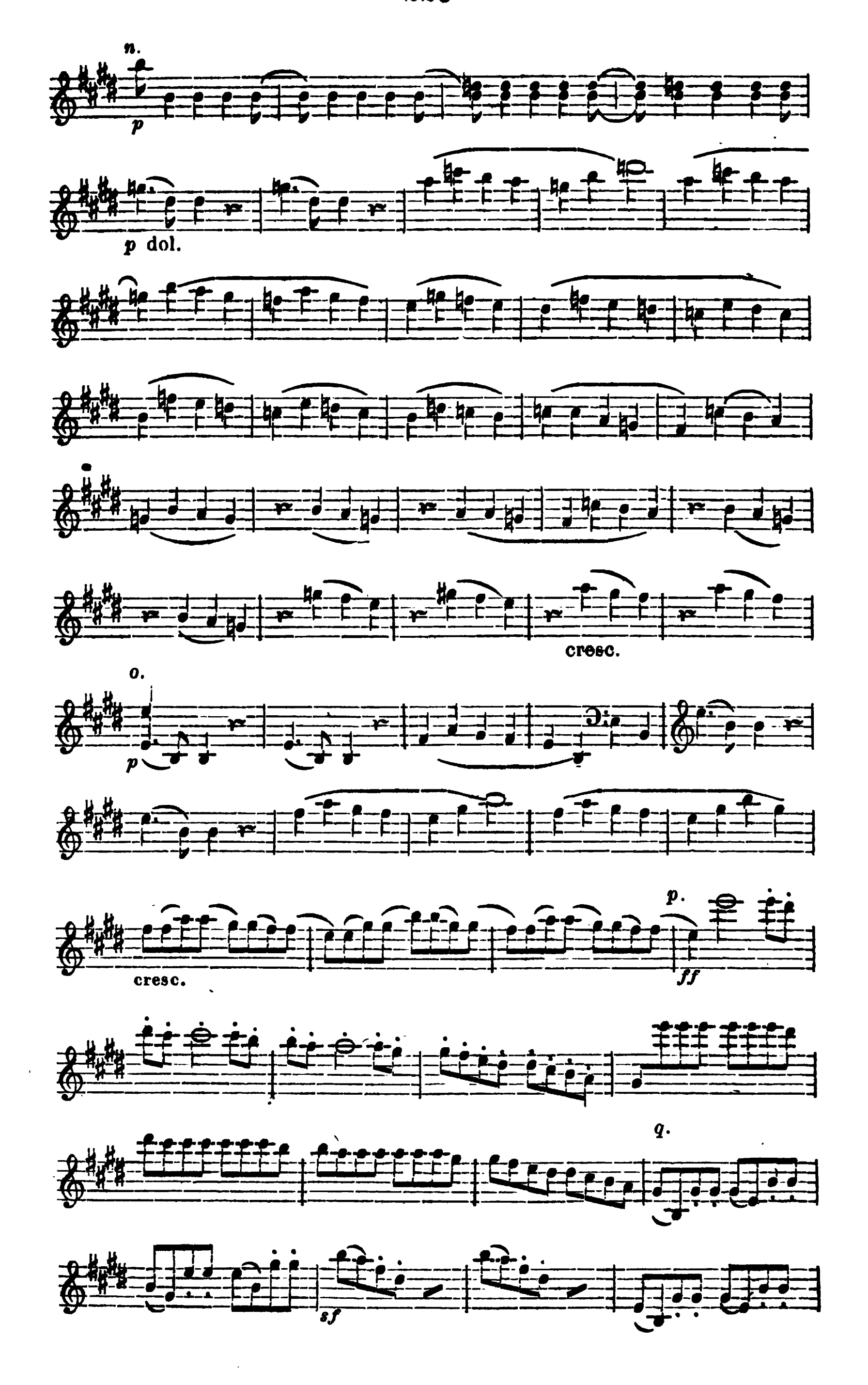
m.
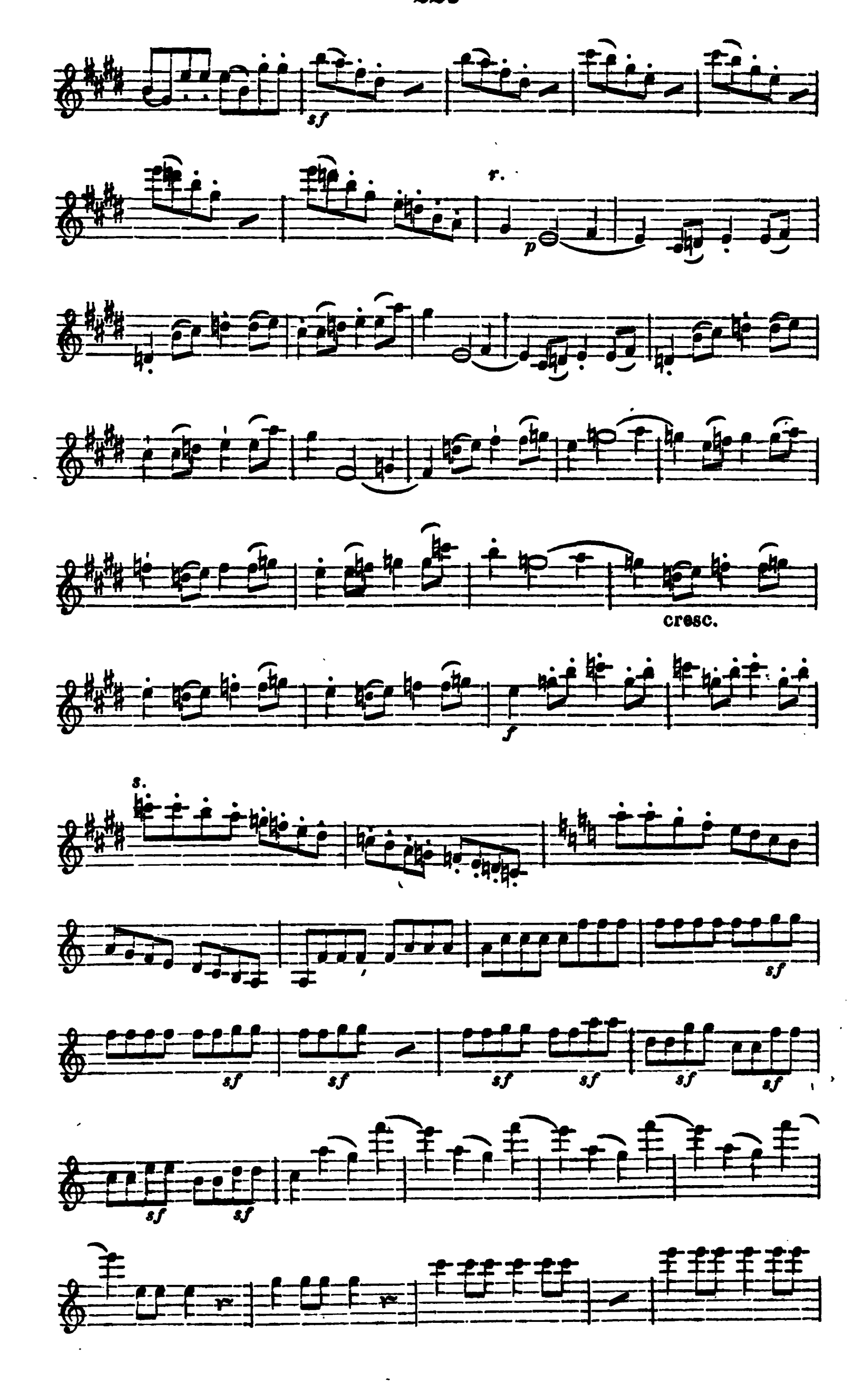
ff

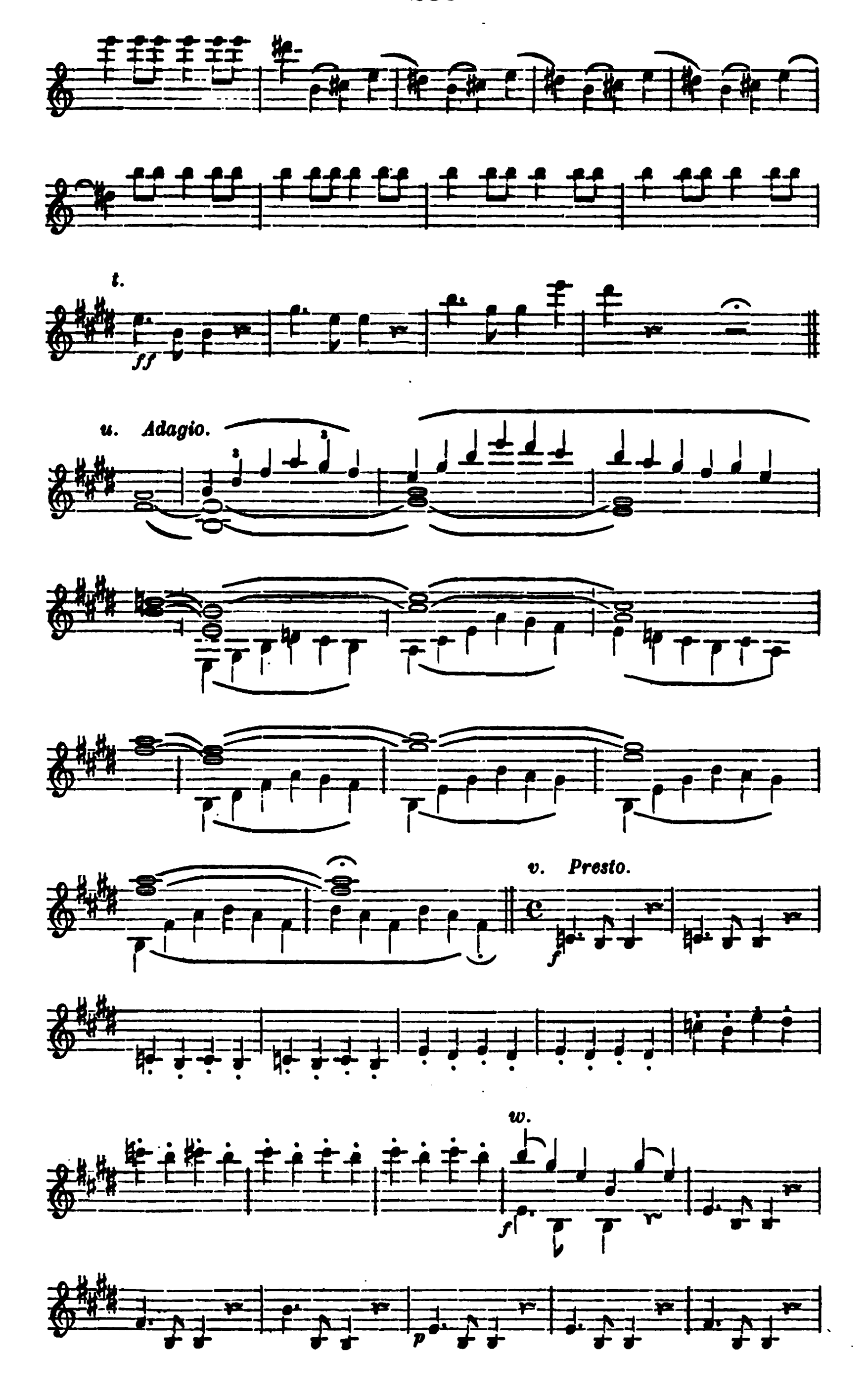
ff sf
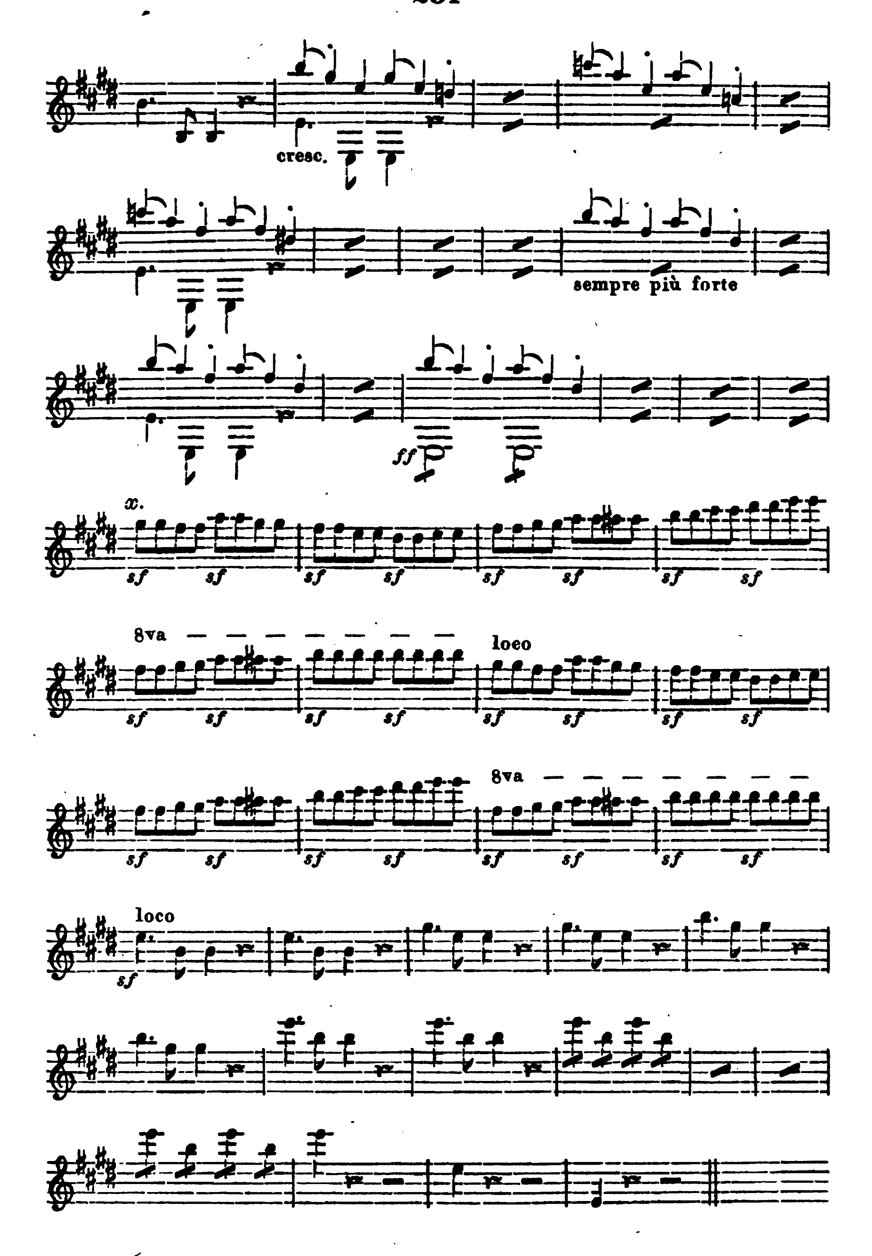
ff sf sf sf sf sf sf

sf sf sf


n.
p
p dol.
o.
p
cresc.
cresc.
p.
ff
q.
sf


sf
r.
p
cresc.
f
s.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf


t.
ff
u. Adagio.
v. Presto.
f
w.
f
p



Erläuterungen.

1. Das Orchester, welches Beethoven zur Ausführung seiner Skizze gewählt hat, besteht aus

Streichquartett,	4 Hörnern in E,
2 Flöten,	2 Trompeten in C,
2 Oboen,	2 Pauken in E, H,
2 Klarinetten in A,	1 Tenorposaune,
2 Fagotten,	1 Bassposaune.
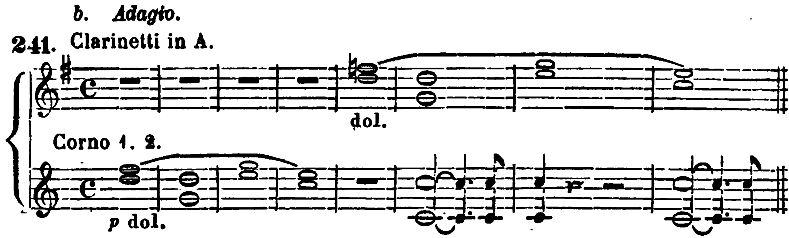
2. Ich habe die selbstständigen Sätze, einfachen Perioden und Gruppen in der Skizze mit Buchstaben angegeben.* Ein Blick auf die darunterstehenden Vortragszeichen wird dem Betrachter sogleich bemerkbar machen, dass auch in diesem grösseren Tonstück die Hauptkontrastirung durch Forte und Piano, Crescendo und Decrescendo schon bestimmt ist, und es wird sich bei der folgenden Analyse ergeben, dass, wie in der Mozart'schen Menuett, auch in dieser Ouverture, diese Hauptkontraste sich stets an die Konstruktion der Sätze, Perioden und Gruppen anschliessen. — Sehen wir nun, in welch' blühend farbenreiches Gemälde der grosse Meister die einfache Skizze durch seine ausserordentliche Instrumentations- und Kontrastirungskunst umgewandelt hat.

3. Der selbstständige Satz *a*, womit die Ouverture beginnt, ist als volles Orchesterunisono behandelt und seine Ausführung auf Seite 135, Beispiel No. 168 zu sehen. Verschiedene Instrumentationsweisen dieser einfachsten Art von Tonbildern sind in dem ersten Kapitel aufgezeigt worden.

4. Die darauf folgende Periode *b*, piano gehalten, giebt in ihrem Totale betrachtet einen der schärfsten Kontraste gegen den vorhergehenden Satz ab.

b. Adagio.

241.



Ausserdem stehen beide Sätze dieser Periode in einem feineren sehr schönen Kontrast zu einander. Die Melodie des ersten Satzes wird nur von zwei Hörnern vorgetragen; die Wiederholung derselben Melodie in A-dur übernehmen im zweiten Satz die Klarinetten, während die Hörner einen einfachen Gegensatz dazu hören lassen. Blickt man auf die Skizze, denkt man sich die ganze Periode, wie
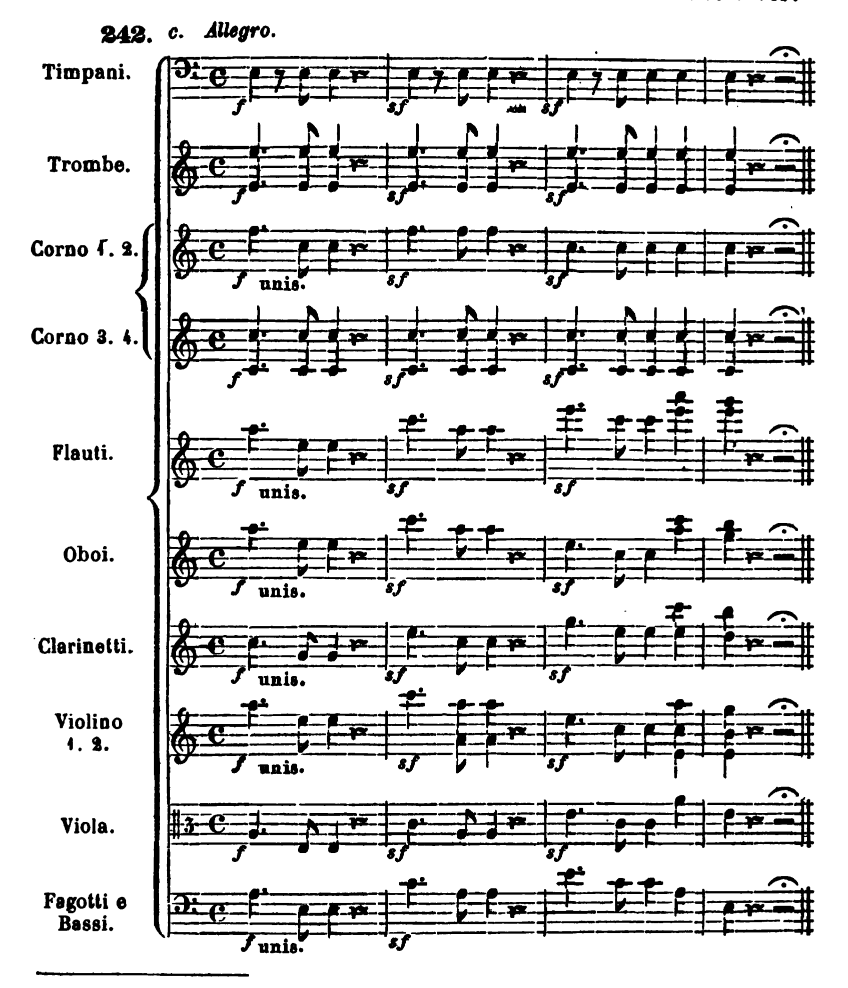
* Der Schüler wird gut thun, wenn er die vorstehende Skizze vollständig abschreibt, und sie sich vor Augen legt. Er wird dann bei den folgenden Bemerkungen nicht immer zurückzuschlagen brauchen, und seine Aufmerksamkeit bequemer, weil ununterbrochen, vergleichend, von der Zeichnung der einzelnen Perioden auf die instrumentale Kolorirung derselben fixiren können.

sie dort notirt ist, auf dem Pianoforte ausgeführt, so muss sogleich einleuchten, wie durch die Instrumentation nicht allein ein reizender Klang, sondern auch eine blühendere Kontrastirung beider Sätze, und somit eine unendlich interessantere Kolorirung der ganzen Periode gewonnen worden ist.

Die äusserst zarte und durchsichtige Instrumentation dieser Periode bereitet nun aber auch wieder

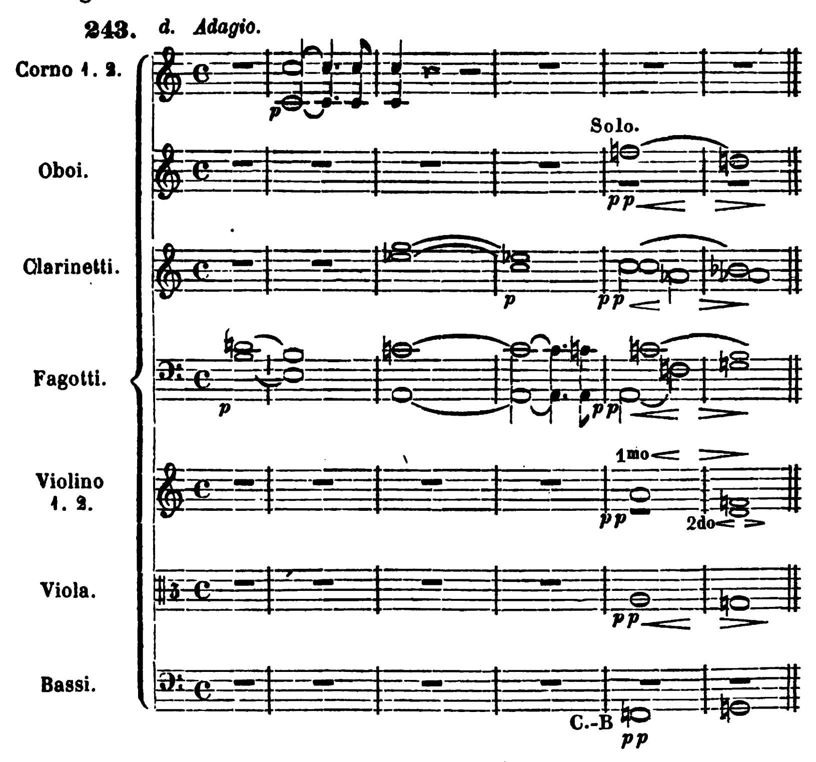
5. den vollen Hereinbruch des nächsten Unisonosatzes *c* vor.*

242. *c. Allegro.*



* Da die Vorzeichnung der Tonart (E dur) in dem grössten Theil der Partitur dieselbe bleibt, und auch die Hörner, Trompeten, Pauken und Klarinetten ihre Stimmung nicht wechseln, so lassen wir von jetzt an diese Vorzeichnung weg.

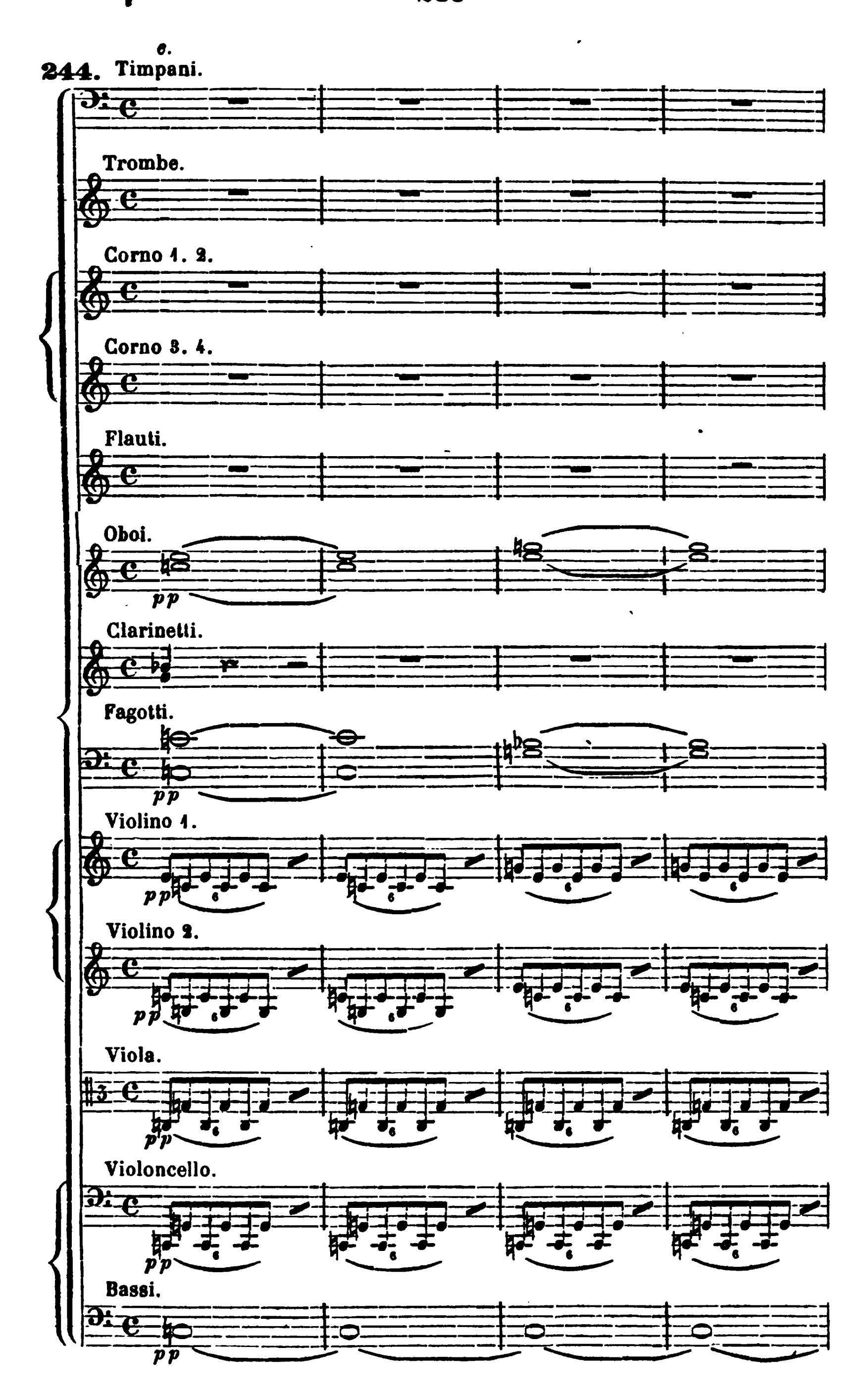
6. Die Periode *d* ist eine zu sechs Takten verengerte Wiederholung der Periode *b*.
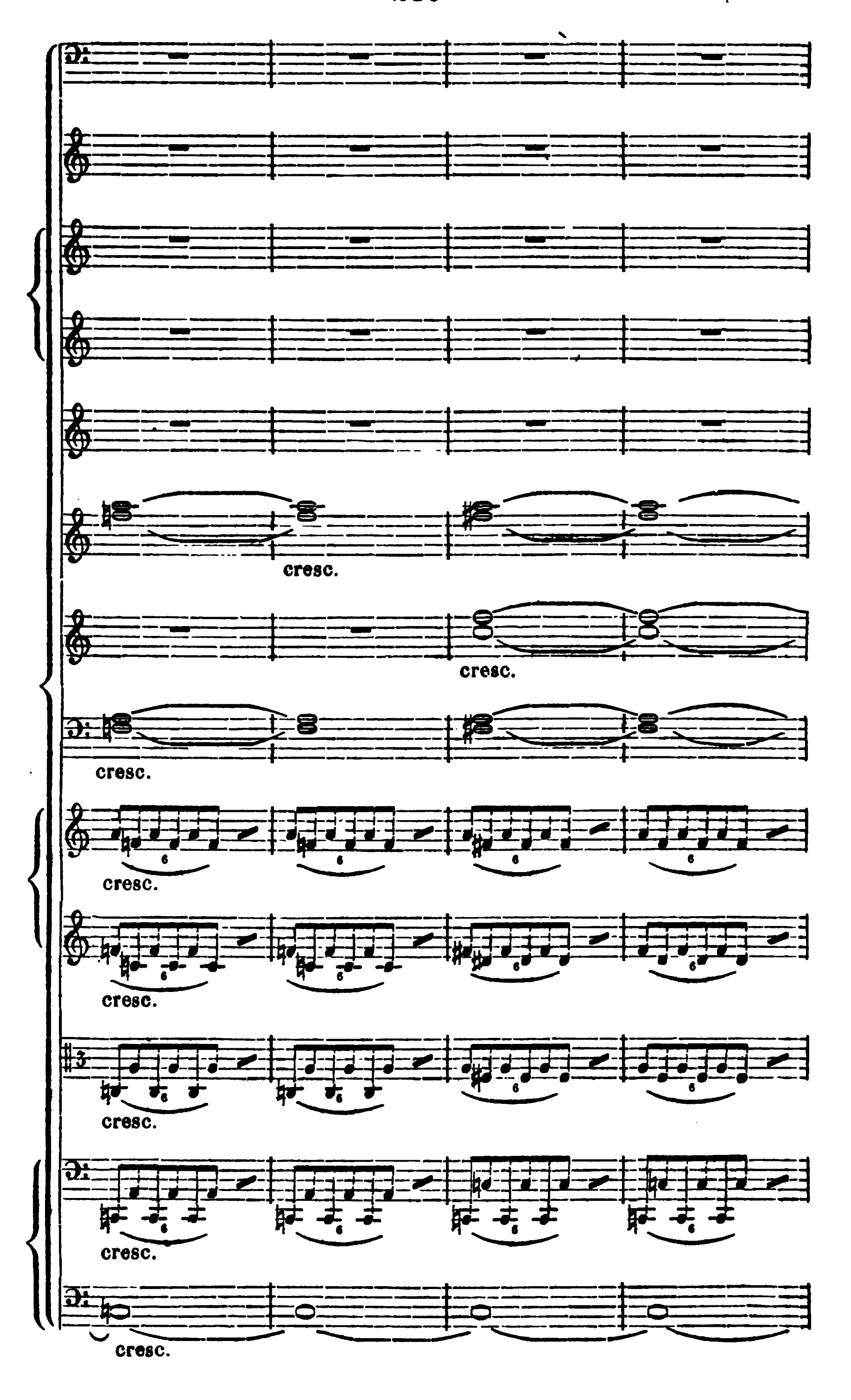


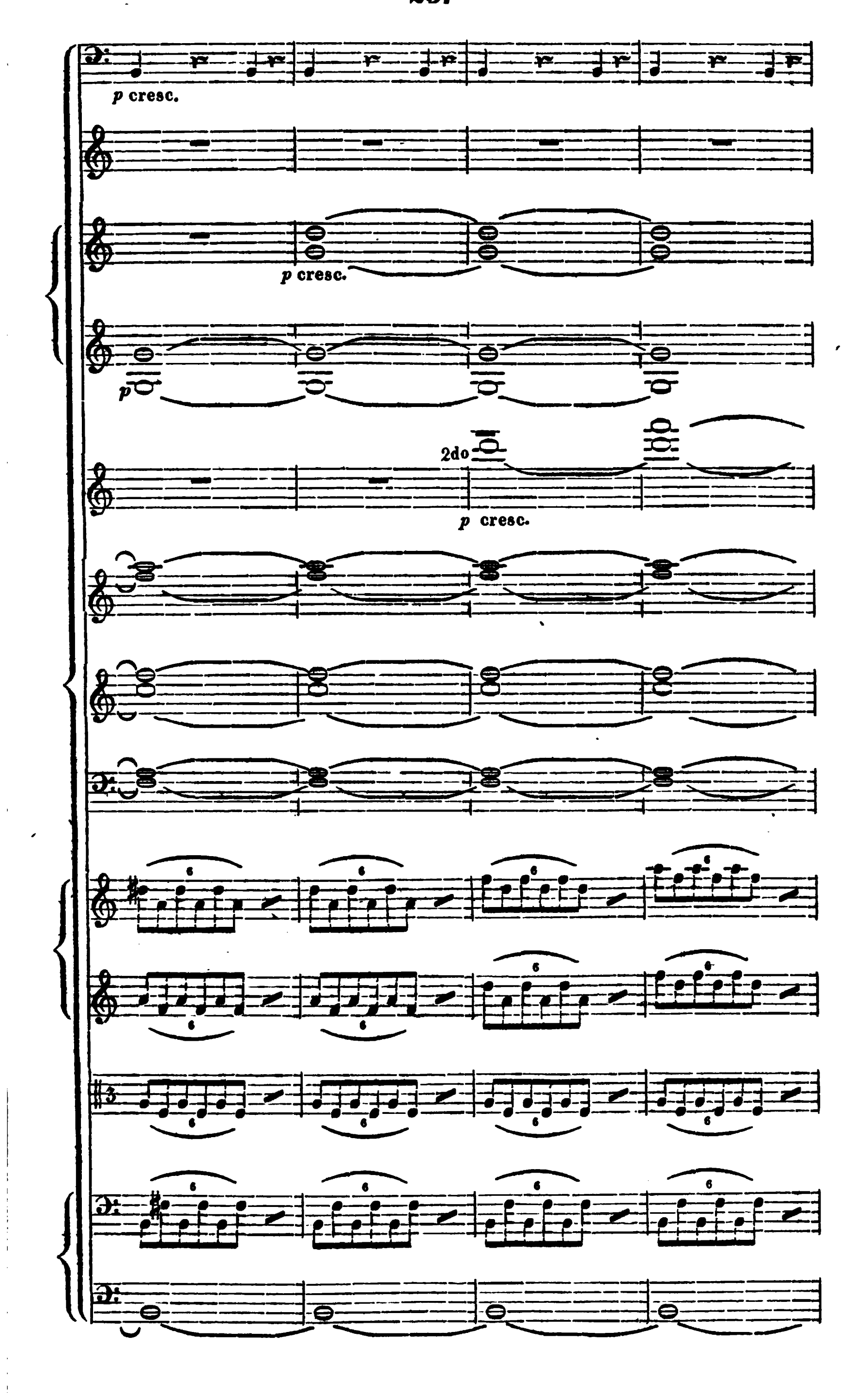
Dieselbe Melodie in der Skizze, aber welch' ganz andere Kolorirung! Hier ist die Melodie abschnittweise an andere Instrumente vertheilt; den ersten Abschnitt tragen die Fagotte, den zweiten die Klarinetten, den dritten die Oboe vor. Hierdurch und durch jedesmaligen Hinzutritt neuer Instrumente hat jeder Abschnitt eine andere Färbung erhalten und alle drei sind durch feine Kontraste von einander unterschieden worden.
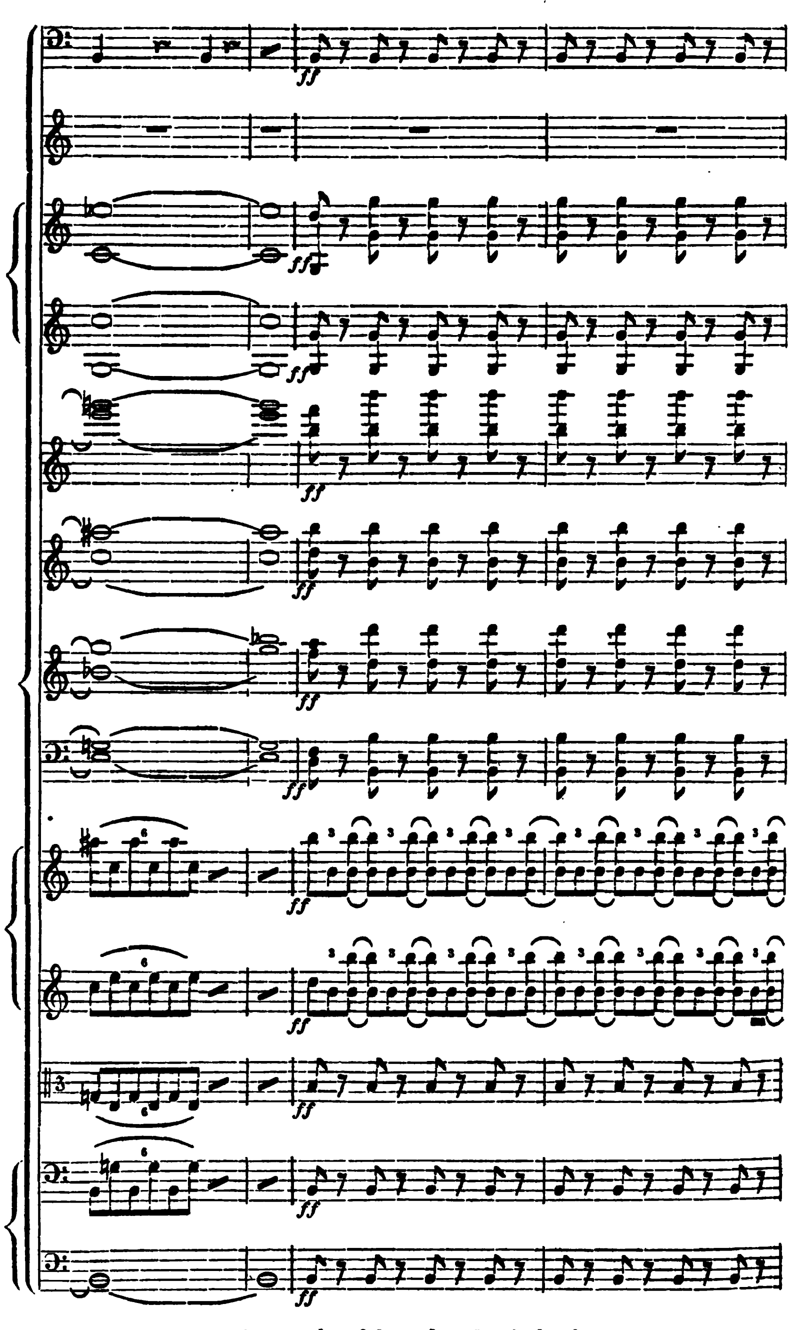
7. *e*. Siehe nächste Seite, No. 244.

In diesem langen Crescendo sind die Hauptmerkmale, welche sein Wesen ausmachen, alle wiederzufinden. Es steigt aus der Tiefe in die Höhe und nimmt an Tonkraft und Instrumentenzahl zu. (S. Kapitel 8.) Der Fortissimoausbruch im letzten Abschnitt der Gruppe ist berechnet auf
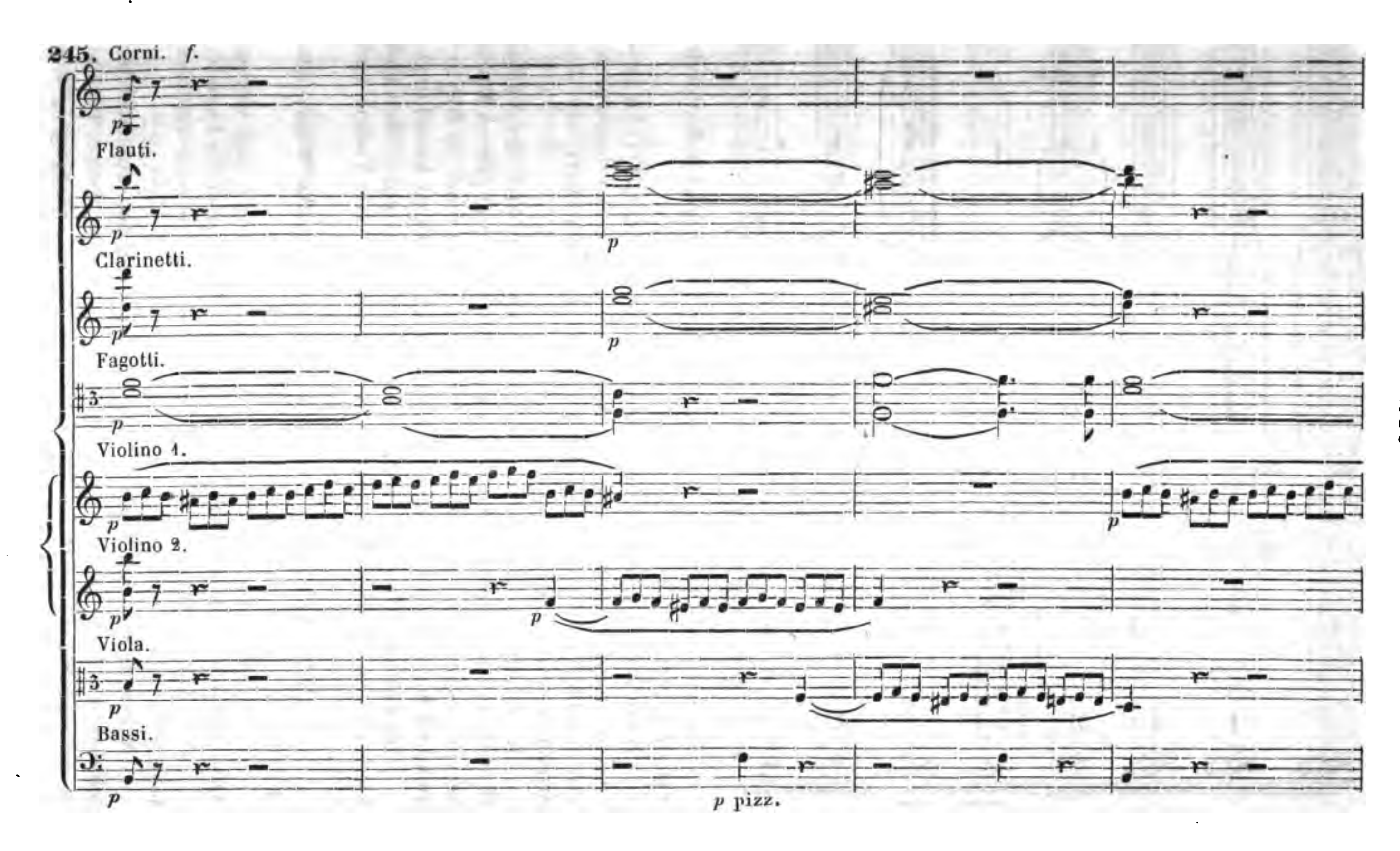

e.
244. Timpani.
Trombe.
Corno 1. 2.
Corno 3. 4.
Flauti.
Oboi.
pp
Clarinetti.
Fagotti.
pp
Violino 1.
pp
Violino 2.
pp
Viola.
pp
Violoncello.
pp
Bassi.
pp

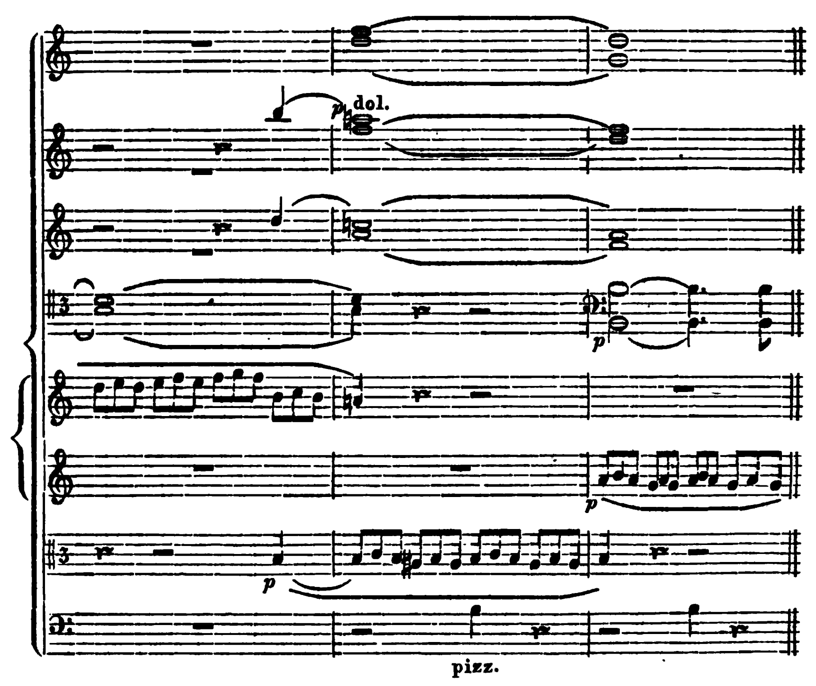

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


p cresc.
p cresc.
p
2do
p cresc.



8. Die Kontrastirung der folgenden Periode *f*.


245. Corni. f.
p
Flauti.
p
p
Clarinetti.
p
p
Fagotti.
p
Violino 1.
p
p
Violino 2.
p
p
Viola.
p
Bassi.
p
p pizz.



Sie ist eine polyphone, denn sie hat zwei gleichbedeutende Melodien.

Diese stehen zunächst im schönsten Kontrast des Miteinander, dadurch, dass die erste Melodie (schon bei *b* und *d* dagewesen) von den Blasinstrumenten, die zweite (als neuer Gegensatz) von den Streichinstrumenten vorgetragen wird.

Im ersten Abschnitt treten aus dem letzten Achtel des vollen Orchesters die weichen Töne der Fagotte in Terzen und ganzen Noten hervor, während zugleich die erste Violine sich mit einer in Rhythmus und Klang verschiedenen Triolenfigur sanft darüber hinschlingt.

Im zweiten Abschnitt (Takt 41 und 42) übernehmen Flöten und Klarinetten die Fortführung der ersten Melodie, zweite Violine und Viola abwechselnd die Triolenfigur des Gegensatzes.

Der dritte Abschnitt wiederholt auf ganz gleiche Weise den ersten, der vierte auf ähnliche Weise den zweiten.

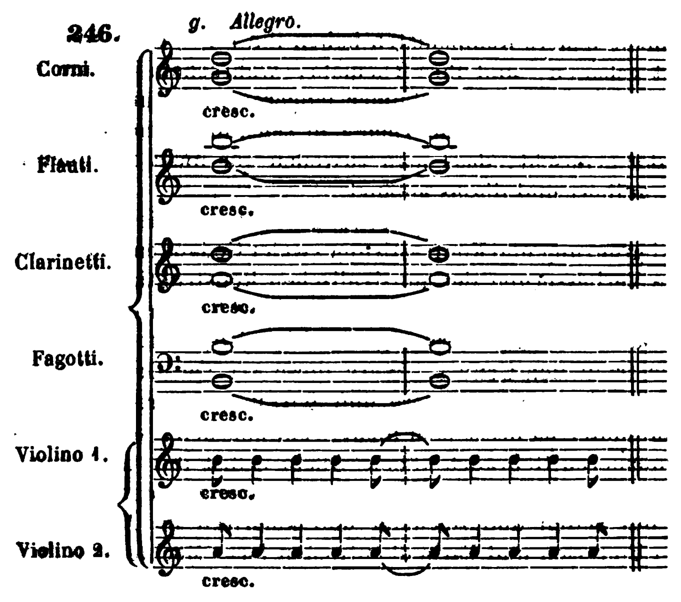
Feinere Kontrastnüancen dazu bringen im zweiten und vierten Abschnitt das Pizzikato des Basses und die sanften Hauche der Fagotte.

Alle Klänge des Miteinander in dieser Periode sind von dem zauberischsten Wohllaut.

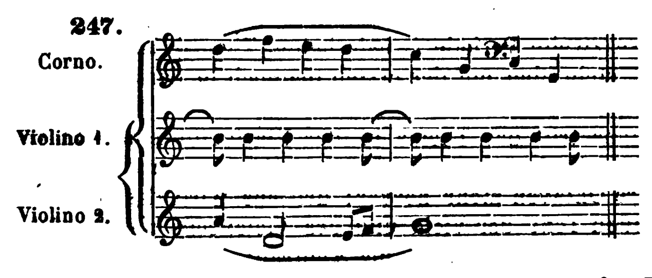
Neben diesem Kontrast im Miteinander erscheint zugleich der schönste Kontrast des Nacheinander in doppelter Weise. Einmal in dem ganzen Verhältniss dieser Periode zu der vorangegangenen

Gruppe, welche zwar zum grössten Theil piano aber in einer sehr dicken Instrumentalfarbe gehalten ist und zuletzt auch noch Fortissimo ertönt und sodann in der feineren Kontrastirung der Abschnitte gegen einander.

9. Das Allegro, welches nun beginnt, wird von dem selbständigen Abschnitt *g* eingeleitet.



Seine Instrumentationsfarbe ist ziemlich die der vorigen Periode. Um ihren Kontrastirungszweck hinsichtlich des darauf eintretenden Thema zu erkennen, blicke man auf Beispiel No. 159 (S. 131) zurück, welches die Periode *h* darstellt, zu welcher jedoch die zwei folgenden Takte noch gehören.



Man sieht die Absicht der sanft und doch volltönenden Instrumentation jenes Abschnitts sogleich ein. Sie soll das nachfolgende äusserst zart kolorirte Thema kontrastiren und es gleich bei seinem Eintritt als ein neues, bestimmtes Wesen klar und fasslich in den

Sinn fallen lassen, als den Hauptgedanken, um den es sich bei der ganzen folgenden musikalischen Schilderung vorzüglich handelt.

Diesen guten Grundsatz wird man bei unseren drei grossen Meistern Haydn, Mozart und Beethoven stets beobachtet finden; und das ist mit eine Ursache der prägnanten Wirkung ihrer Werke. Denn je deutlicher eine Rede mit guten Gedanken, je entscheidender ihr Eindruck auf uns, je dunkler, je unentschiedener.

Manche neuere Komponisten haben ihn mehr oder weniger unbeachtet gelassen, und ihre Themata, wahrscheinlich um neu zu erscheinen, nicht allein mit immer längeren Einleitungen versehen, sondern diese auch mit dem Thema in Zeichnung und Kolorirung so ineinander gemischt, dass man zuweilen gar nicht erkennen kann, wo jene aufhört und dieses anfängt.

Diese geflissentliche Verwischung des Unterschiedes, der deutlichen Abgrenzung und Kontrastirung zweier Gedanken, kann unmöglich eine Verbesserung der musikalischen Konstruktion und Instrumentation sein. Alle Originalität, die nur auf Kosten des klaren Verständnisses eines Kunstwerkes gewonnen wird, ist keine erfreuliche, denn sie trübt den Genuss. Wäre diese Art von Gestaltungs- und Verbindungsweise eine bessere und wirkungsvollere als jene klare und bestimmte, so liesse sich nicht wohl absehen, warum sie nicht in allgemeineren Gebrauch käme. Allein selbst die in solchem falschen Bestreben befangenen Komponisten bringen derartige Gestaltungen nur selten und zeichnen und koloriren im Allgemeinen in scharfen Umrissen und Farbenkontrasten fort. Möchte man doch die Wahrheit nie aus den Augen verlieren, dass die höhere Künstlerschaft nicht in der Abweichung von einer bewährten Kunstregel liege, sondern darin, dass man innerhalb derselben neue Gedanken schaffe.

10. Von der verlängerten Wiederholung dieser Periode *h* (Takt 55 bis 63) sind die vier ersten Takte in Beispiel No. 160, S. 132 zu sehen. Die weiteren dazu gehörigen Takte folgen hier.
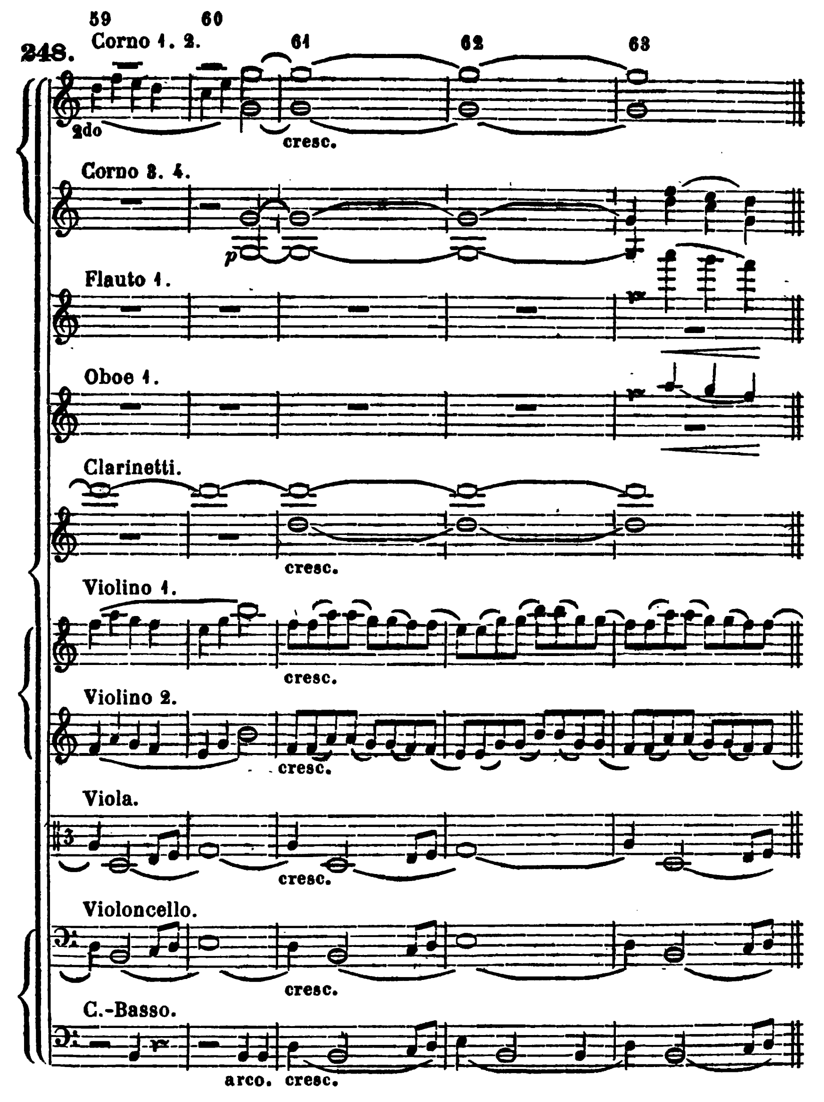
Siehe nächste Seite, No. 248.

Diese zweite Periode (wiederholtes Thema) ist ebenfalls piano gehalten, steht aber mit der ersten dennoch in dem schönsten Kontrast.

Erstens tritt das Thema in der Klarinette eine Oktave höher und heller ein; zweitens heben sich die erste und zweite Violine durch ihre Oktaven mehr hervor; drittens wird das Ohr durch die eintretenden Töne der Viola und des Violoncells mehr gefüllt; und endlich bringt das Pizzikato des Kontrabasses noch einen dickeren Farbenstrich dazu.

Das Crescendo vom 61. bis 63. Takte ist nach den bekannten Grundsätzen behandelt und bedarf keiner besonderen Erklärung mehr.
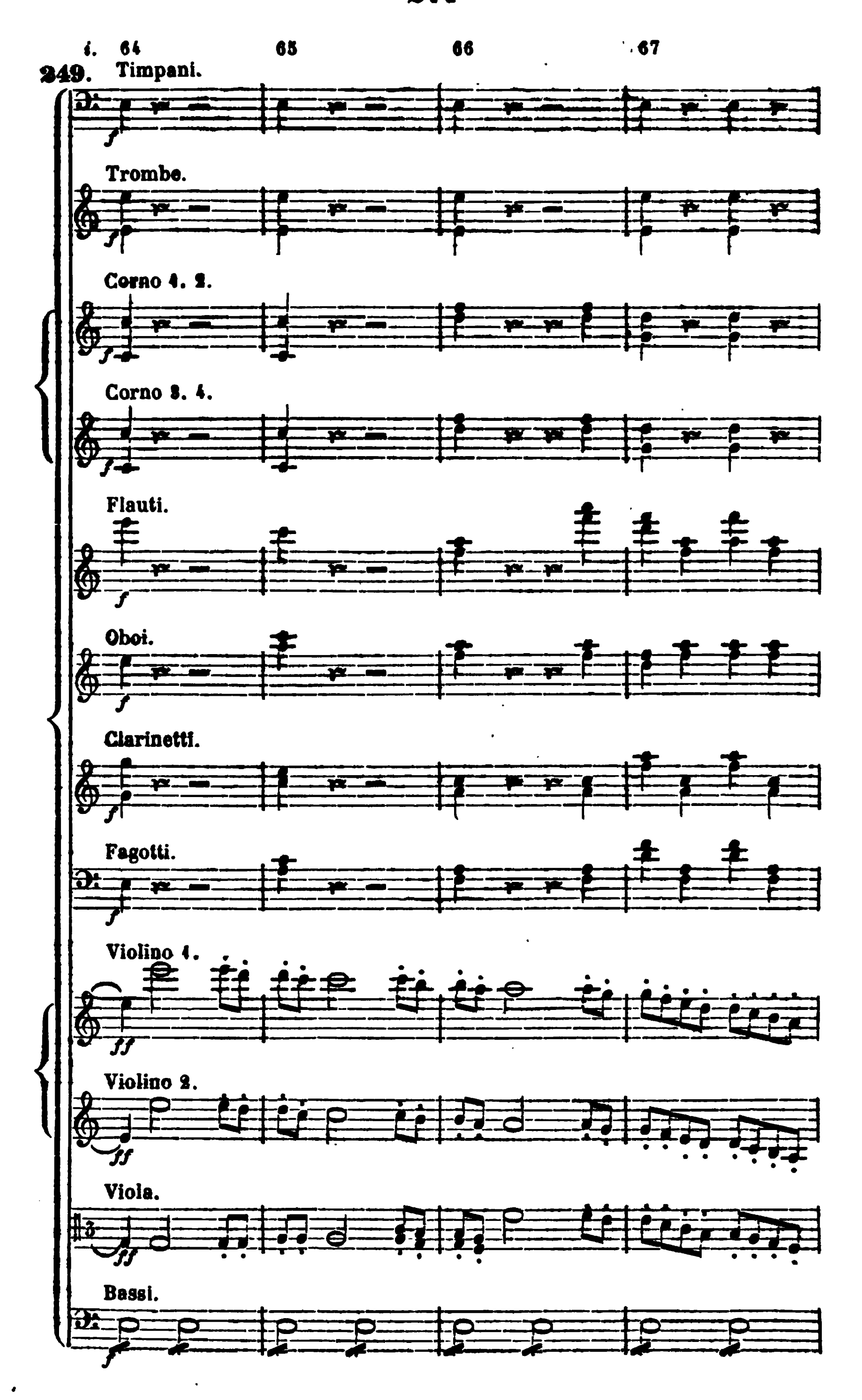
248.
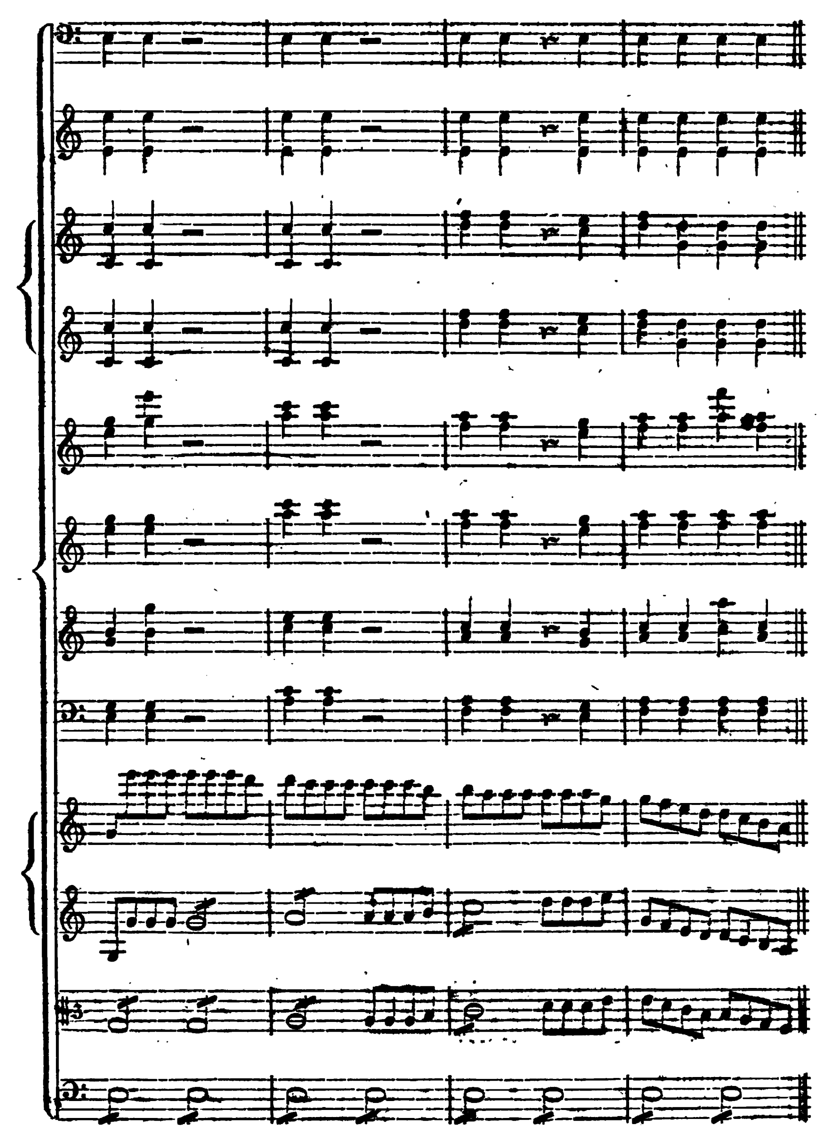


11. Es führt auf den Forteausbruch der Periode *i*.

Siehe nächste Seite, No. 249.

Man vergleiche diese Periode mit der aus der Egmont-Ouverture (S. 170, Beisp. No. 206, *b*), so wird man leicht erkennen, dass, so verschiedene Gedanken sie enthalten, beide doch aus derselben Instrumentationsmaxime hervorgegangen sind. Dort wie hier dieselbe Durchsichtigkeit des Streichquartetts, bewirkt durch die einzelnen Schläge der anderen Instrumente. Diese Vergleichung



i. 64
65
66
67
249. Timpani.
Trombe.
Corno 1. 2.
Corno 3. 4.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.
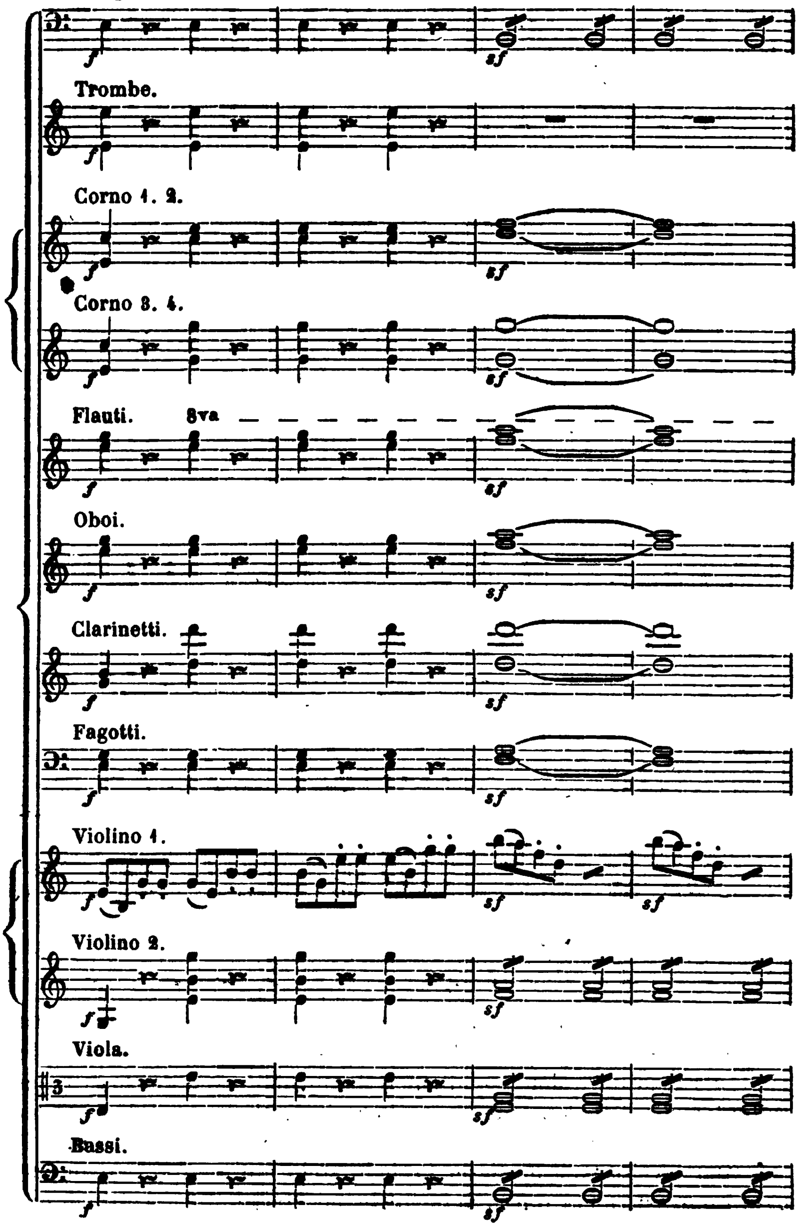


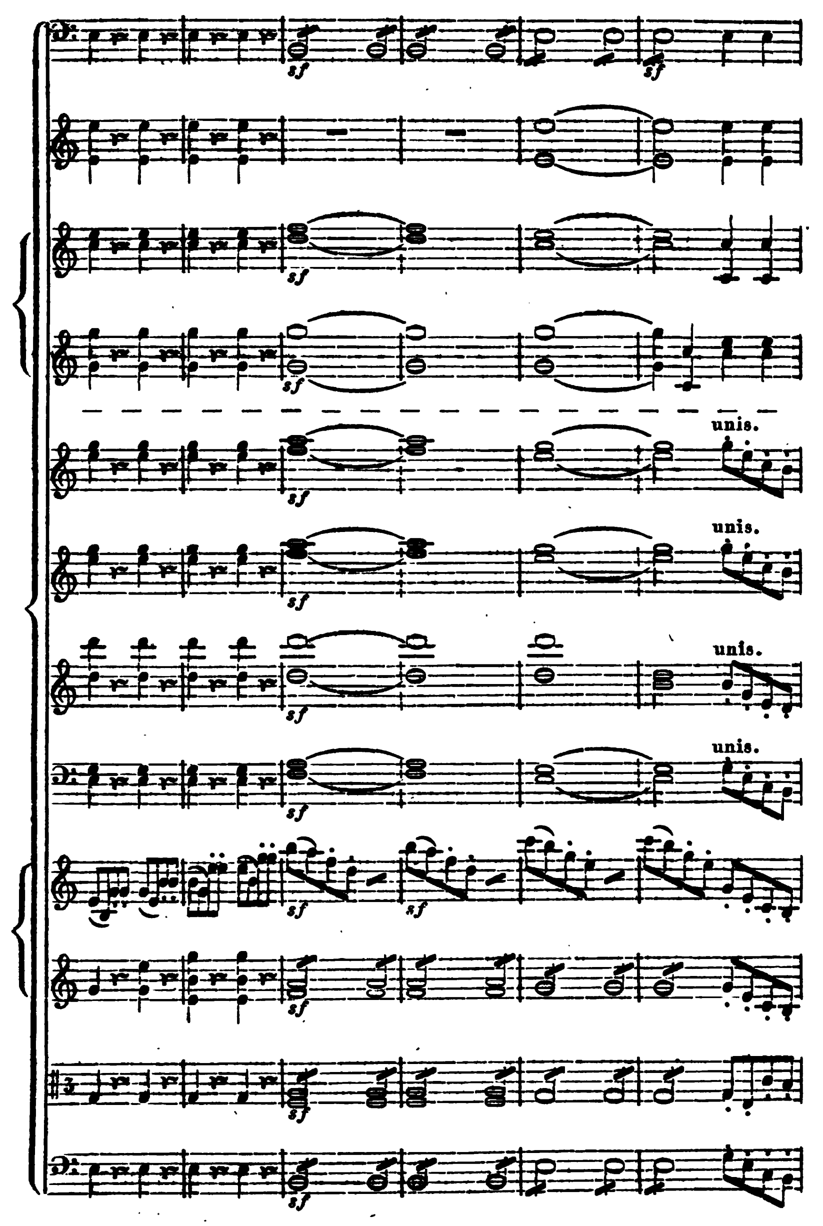
liefert einen neuen Beweis zu der schon oft gemachten Bemerkung, dass die wirksamen Instrumentationsmaximen gar nicht so zahlreich sind, als man nach der unendlichen Mannichfaltigkeit der Instrumentalbilder glauben könnte, dass aber ein und dieselbe Maxime auf unerschöpflich verschiedene Weisen ausgebeutet werden kann.

Der zweite Satz in dieser Periode steht mit dem ersten in einigem Kontrast, nicht durch verschiedenen Stärkegrad, Abbruch oder

Zugabe von Instrumenten, sondern durch veränderte Rhythmik in den Streich- und Blasinstrumenten.

12. Die nun folgende Periode *k*





ist forte gehalten, wie die vorige; es wirken auch genau dieselben Instrumente wie in jener fort. Man empfindet also zwischen beiden Perioden nicht den geringsten Kontrast hinsichtlich der Klangstärke. Die eine klingt so kräftig in's Ohr wie die andere.

Ausserdem hat jede denselben Kontrast des Miteinander in sich, indem bei *i* wie bei *k* sämmtliche Blasinstrumente mit der Pauke als die eine Partie in Rhythmus und Klang gegen das Streichquartett, als die andere Partie, einen Gegensatz bilden.

Dennoch stehen beide Perioden auch hinsichtlich des Nacheinander immer noch in bemerkbarem Kontrast. Einmal nämlich durch die anderen Figuren, aus welchen die Melodie der Hauptstimme, der Melodie, besteht, sodann aber auch durch die anderen Rhythmen der zweiten Partie, der Blasinstrumente.

Der Rhythmus der letzteren lautet in der Periode *i*:

251. *i*.

in der Periode *k*:

252. *k*.

Und so sieht man, wie bei ganz gleicher Instrumentenzahl und gleichem Stärkegrade durch andere Melodie, durch andere Begleitungsrhythmen zwei und noch mehr Perioden doch in Kontrast zu einander gesetzt werden können.

13. Betrachten wir die Instrumentation der nun folgenden Gruppe *l*.

Siehe nächste Seite, No. 253.

Bei der Vergleichung der Skizze mit der Partitur bemerke man

a. die Vertheilung der Hauptmelodie an verschiedene Instrumente.

Im ersten Takte beginnen sie die Hörner; im zweiten Takte übernimmt sie die zweite Violine; im dritten und vierten Takte wird sie von der ersten Violine weitergeführt. In ähnlicher Weise geht es die ganze Gruppe hindurch fort.

b. Das hinzugefügte Beiwerk, den Schmuck,
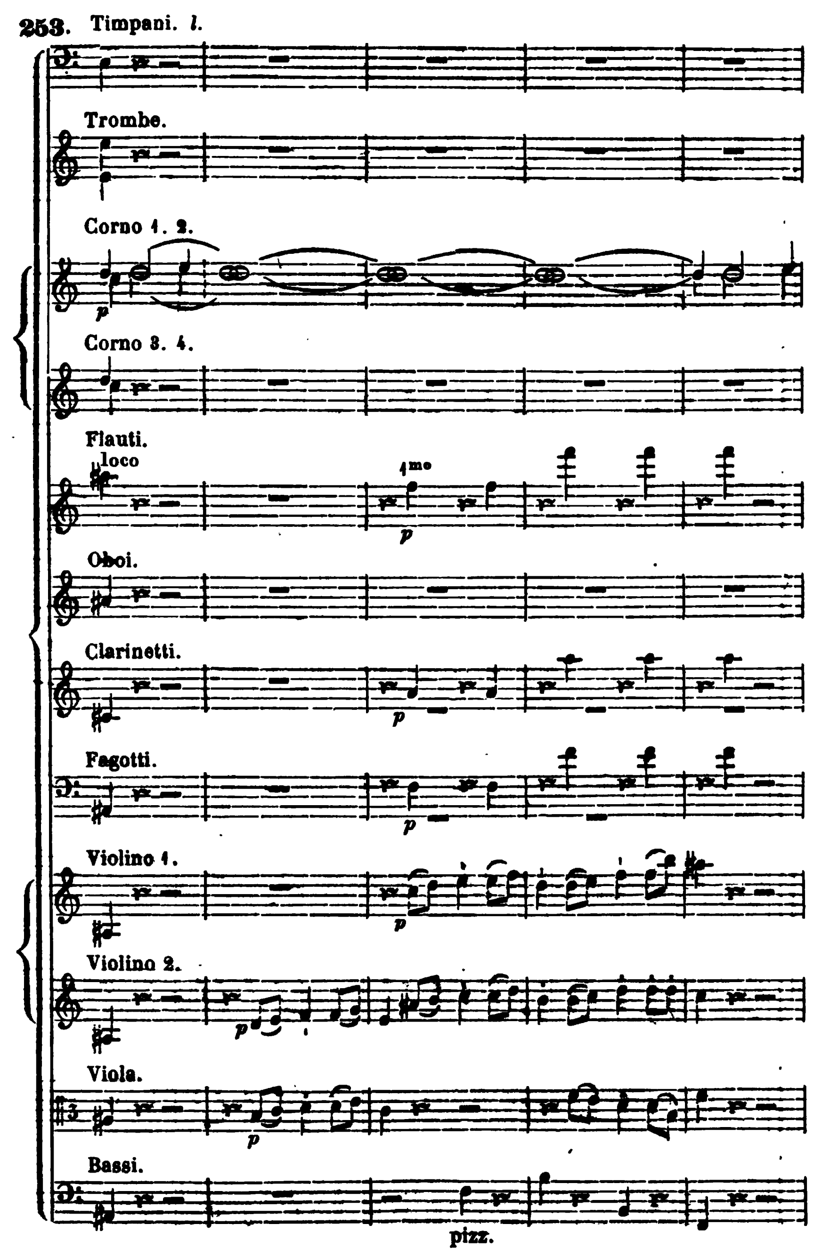
durch eine zweite Partie, welche Flöte, Klarinette und Fagott ausführen und wodurch der Gedanke mehr Wohlklang und Leben bekommt.
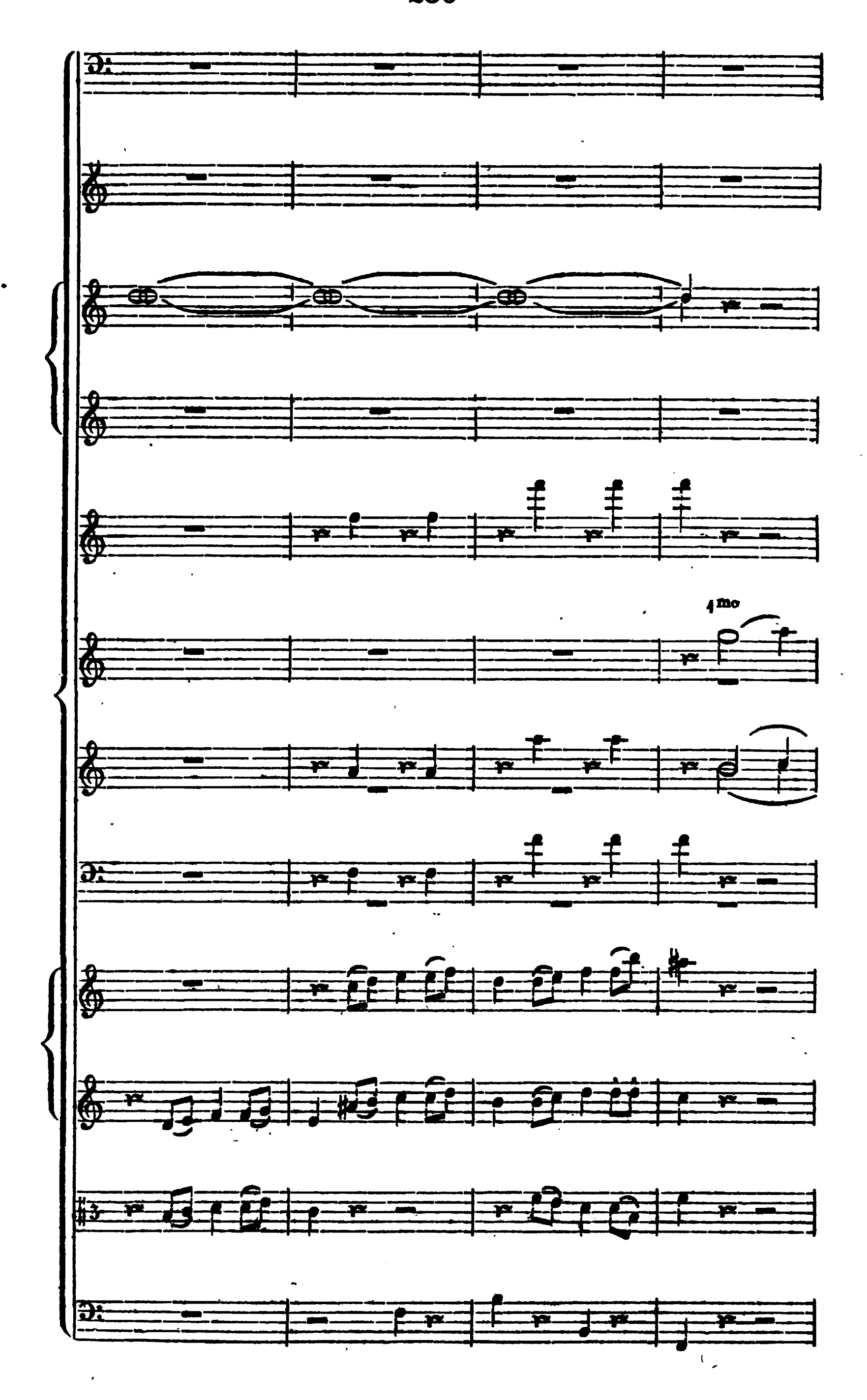
c. Die schöne Symmetrie aller Stimmen.
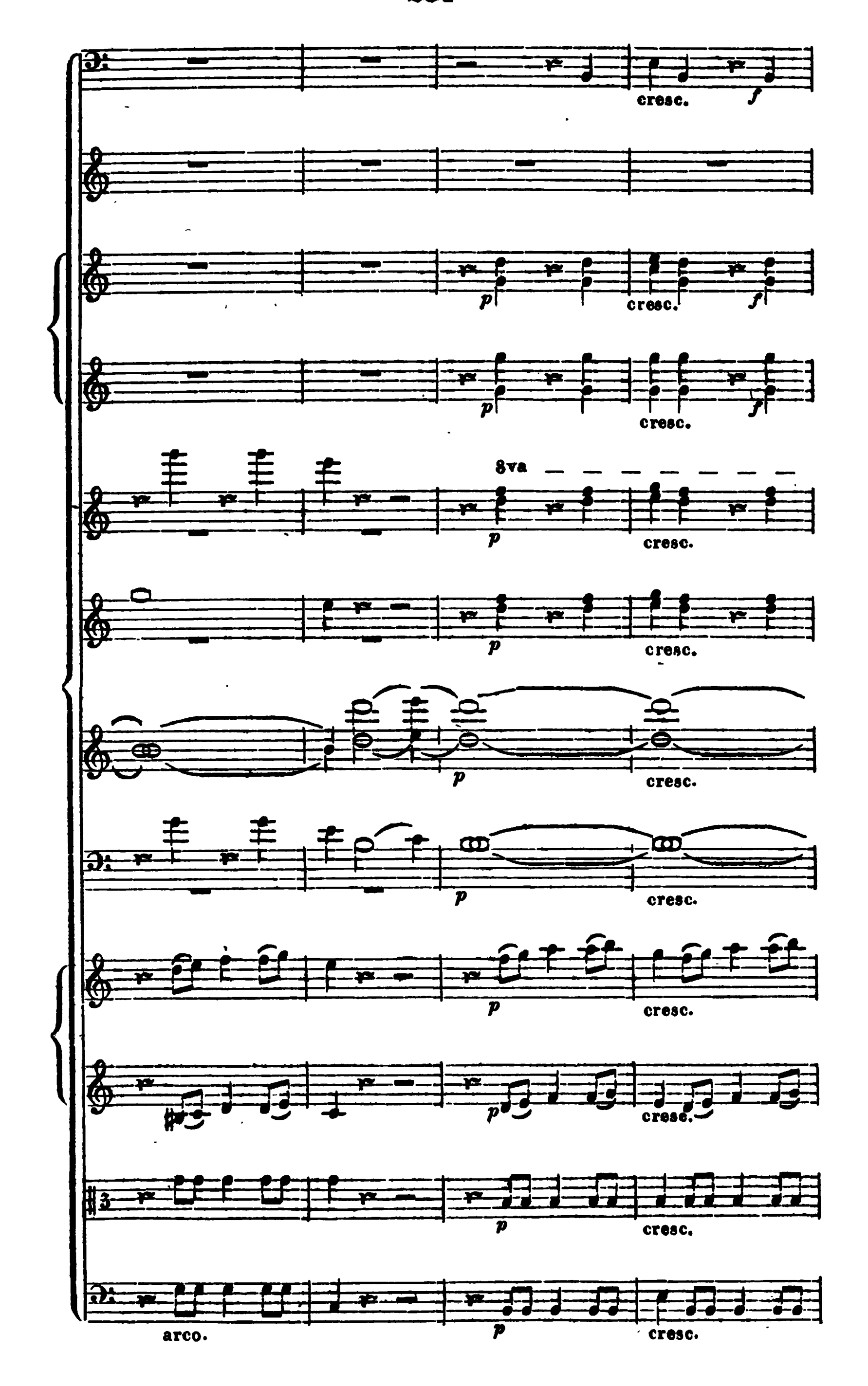
Man betrachte eine nach der anderen zuerst für sich, so wird jede als ein bestimmtes und sehr regelmässig geführtes Wesen erscheinen. Selbst der Bass mit seinem Pizzikato schweigt und tritt ein auf eine Weise, dass man fühlt, er handle nach einer ihm symmetrisch angemessenen Idee.
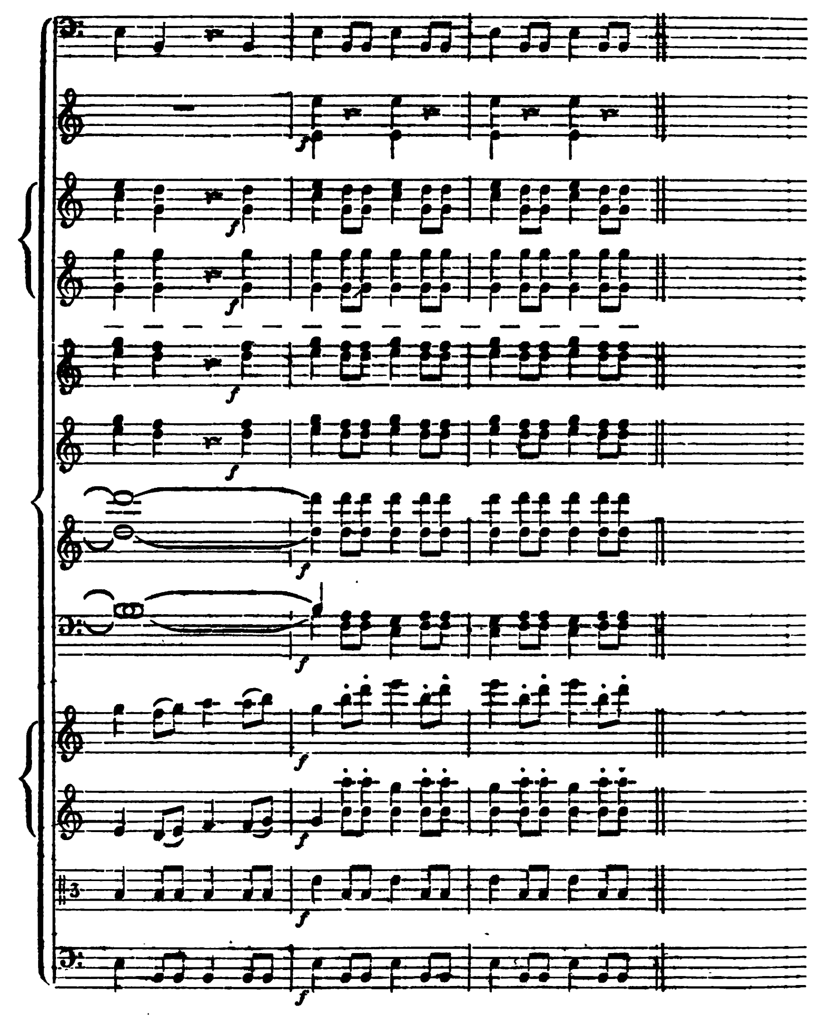
In Hinsicht auf ihre Stellung im Ganzen ist diese Pianogruppe durch die vorhergehenden beiden Forteperioden in einen der allerschärfsten Kontraste gesetzt, da auf den gewaltigen Unisone-

253.




4mo


cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
8va
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
arco.
p
cresc.



Herabsturz des ganzen Orchesters am Ende der letzteren, die Hörner ganz allein und piano eintreten. Doch sind die Töne dieser Instrumente voll und dick genug, um den plötzlichen Abfall des ganzen übrigen Orchesters dem Ohre nicht durch eine unmittelbar daran gesetzte zu magere Tonfarbe unangenehm erscheinen zu lassen. Die beiden Kontrastverhältnisse des Miteinander und Nacheinander innerhalb dieser Gruppe wird der Schüler nach den darüber bereits mehrfach gegebenen Andeutungen sich selbst klar machen können. Eben so bedarf das Crescendo keiner besonderen Erörterung mehr. Es leitet und steigert das Gefühl auf einen neuen leidenschaftlichen Ausbruch der Gruppe



254. Timpani. m.

Trombe.

Corno 1. 2.

Corno 3. 4.

Flauti.
loco. unis.

Oboi.
unis.

Clarinetti.
unis.
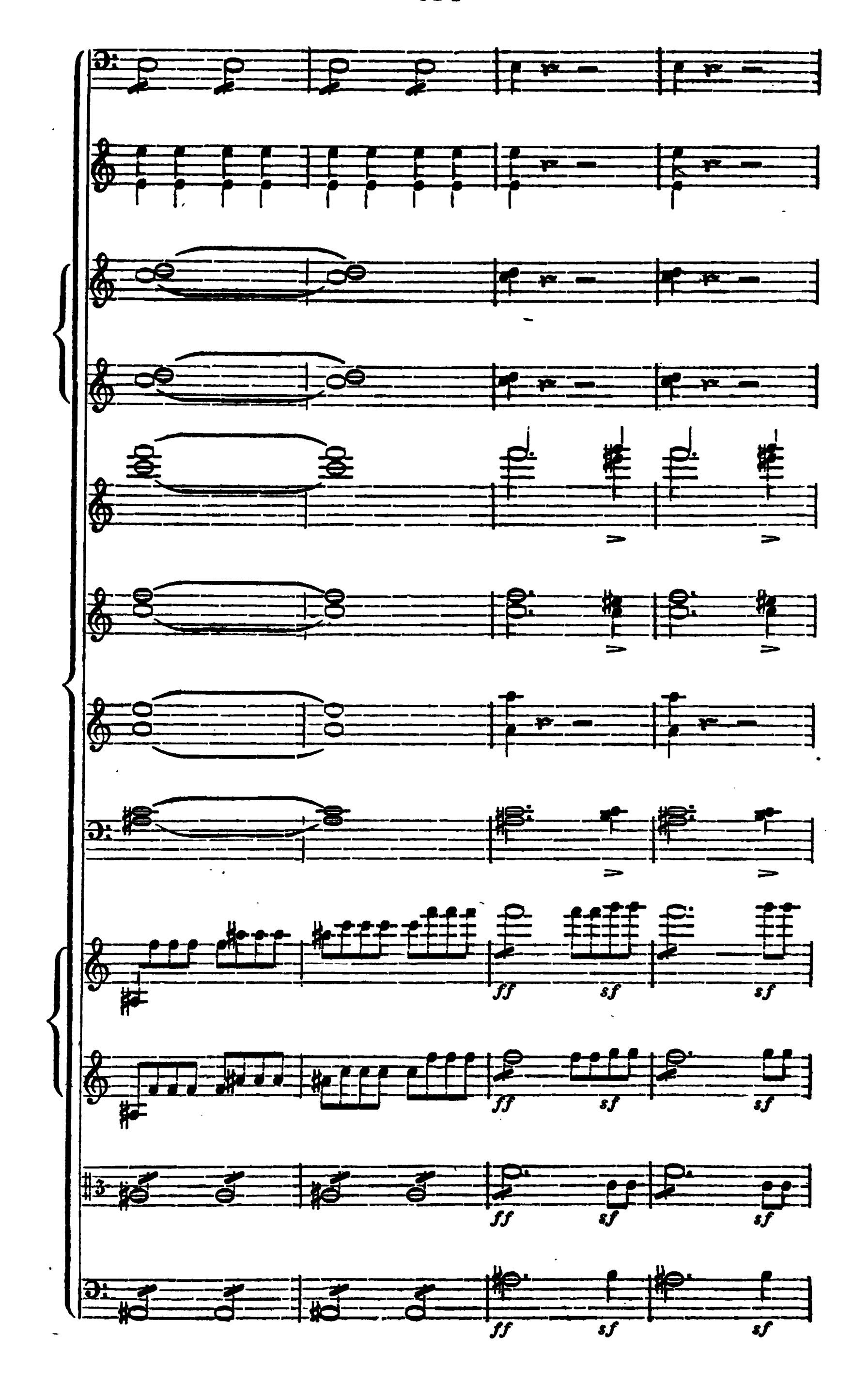
Fagotti.
unis.
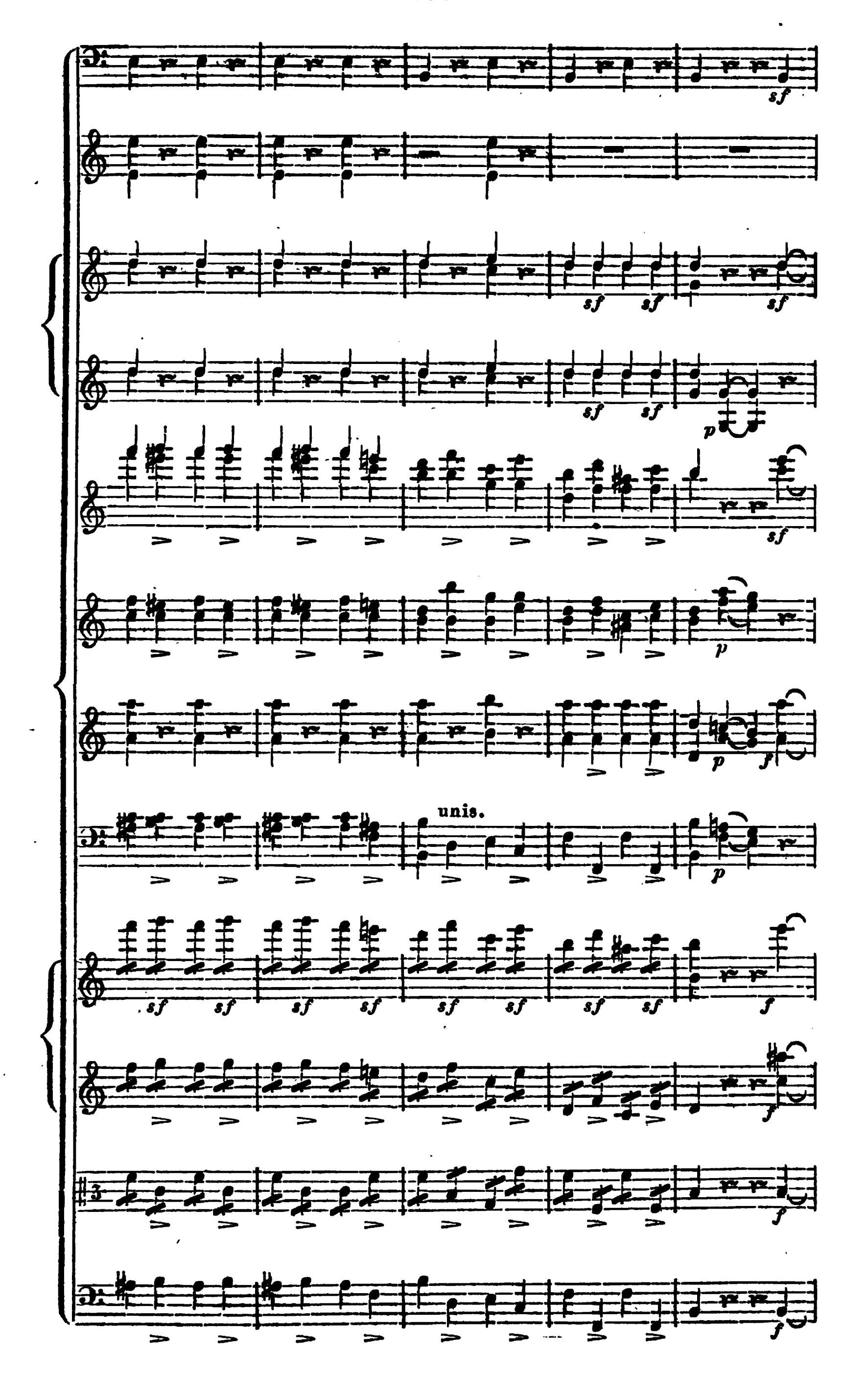
Violino 1.
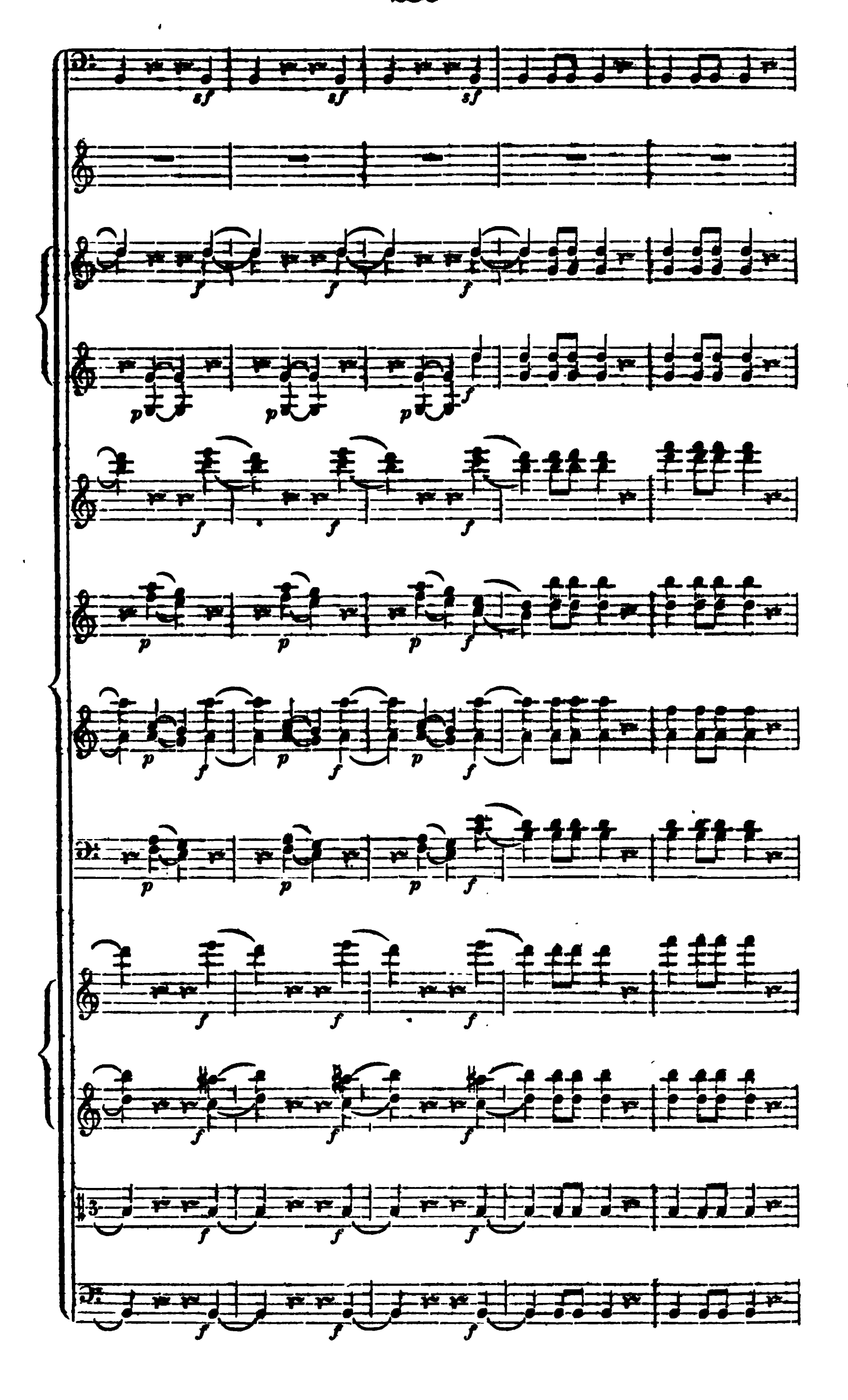
Violino 2.

Viola.
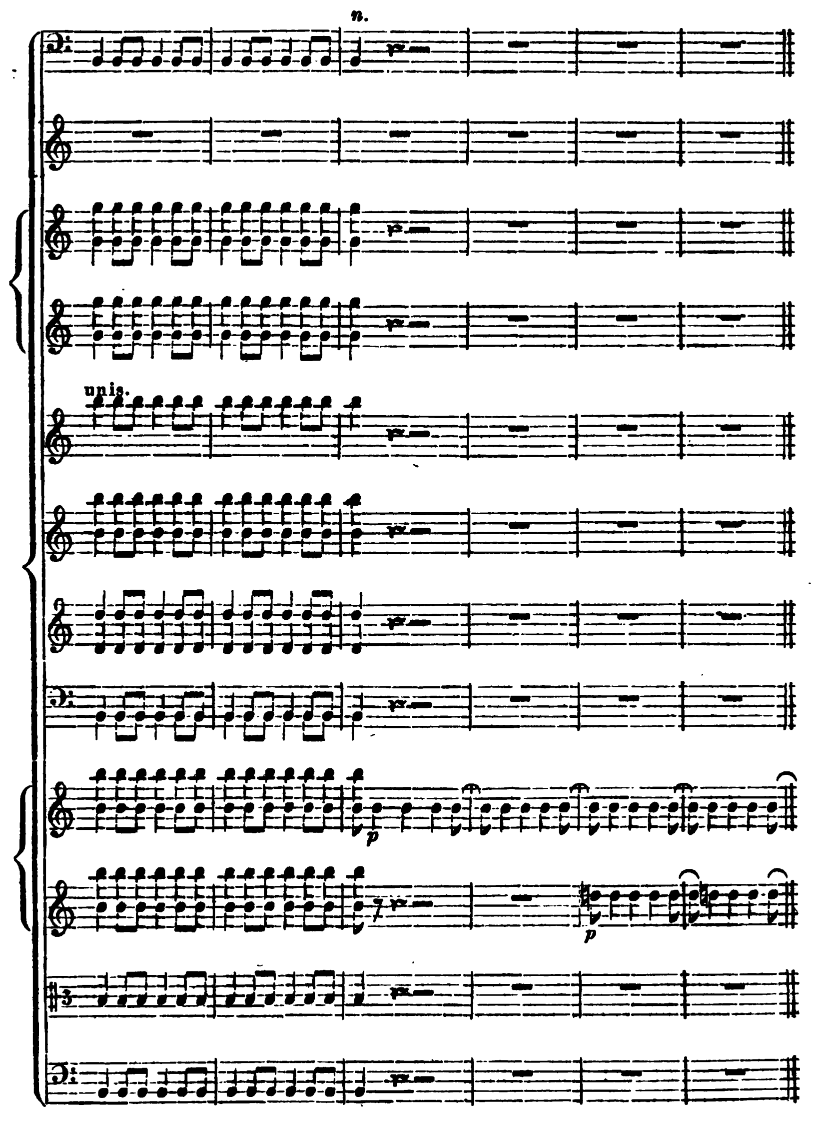
Bassi.


ff
sf
sf
ff
sf
sf
ff
sf
sf
ff
sf
sf


unis.



sf
sf
sf
p
p
p
f
f
f
f
3



Obgleich diese Gruppe durchgängig fortissimo gehalten ist, so hat Beethoven doch die Skizze durch verschiedene Instrumentationsweisen der Abschnitte, Sätze u. s. w. in mancherlei Klangkontraste des **Nacheinander**, und dadurch in die Einheit eine angenehme Mannichfaltigkeit zu bringen gewusst.

Den ersten vier Takten ist der Charakter des Unisono ertheilt worden, in jener Weise, welche wir von S. 16, Beispiel No. 24 an

und weiter entwickelt haben. Selbst in diesem Unisono aber stehen der erste und zweite Takt jedes Abschnittes wieder in Kontrast gegen einander. Im ersten Takte nämlich hat nur die erste Violine die Achtelbewegung, während alle anderen Instrumente die Hauptnote *e* mächtig ertönen lassen; im zweiten Takte stürzen sich alle anderen Streichinstrumente nebst Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten mit der ersten Violine unisono in die Tiefe, während nur die Trompeten die Hauptnote angeben. Auch kommt noch eine besondere Nuance durch die Holzblasinstrumente in den ersten und dritten Takt, indem ihr Rhythmus gleichsam einen wilden Nachzuck (durch den Anschlag auf dem zweiten Viertel) dazu vernehmen lässt. Im zweiten Abschnitt ertönt die Hauptnote *cis* nicht mehr allein, indem die vier Hörner die Terz *e*, und im darauf folgenden Takte die Trompete dieselbe Terz dazu angeben. Man darf annehmen, dass Beethoven diess nicht gern gethan, sondern auch hier lieber den Hauptton *cis* ergriffen hätte. Allein auf den Naturhörnern und Trompeten wäre dieses *cis* (welches nur durch Stopfen gewonnen werden kann) ganz matt und klanglos herausgekommen und die Mächtigkeit des Anschlags wäre dadurch verloren gegangen. Diese war ihm aber hier Hauptsache und darum behielt er lieber für diese Instrumente das naturkräftige *e* bei.

Der auf dieses Unisono folgende Abschnitt kontrastirt gegen den vorhergehenden Satz durch die volle Harmonie namentlich der Holzblasinstrumente und der vier Hörner, so wie durch die Viertel der Trompeten und Achtel der Pauke. Und wieder steht durch andere Instrumentation die folgende sechstaktige Periode im Kontrast.

Der nun erscheinende viertaktige Satz zeigt ein Beispiel, wie die Hauptstimme der Skizze in kleinste Theile zerlegt und kontrastirt werden kann. Zwei Viertel davon sind einem Theil der Blasinstrumente, zwei Hörnern, Oboen, Klarinetten und Fagotten piano, zwei Viertel dagegen dem Streichquartett, der Pauke, den zwei ersten Hörnern, Flöten und Klarinetten fortissimo zugetheilt und dadurch ein herrlicher Kontrast in engster Folge erzielt worden. Die Instrumentation der vorletzten zwei Takte dieser Gruppe gehört unter die »rhythmisch gleichen Gestaltungen mit voller Harmonie« (s. Kap. 1 und 2, S. 23 u. f.) und die letzten zwei Takte unter das reine Unisono und bedürfen keiner weiteren Erklärung.

Die Instrumentation der Mittelsatzgruppe *a* ist mit Ausnahme weniger Takte in den früher gegebenen Beispielen No. 161, 169, 170 und 171 zu sehen. Man vergleiche den Melodiefaden der Skizze mit der Zerlegung und Vertheilung desselben an die verschiedenen Instrumente in der Partitur, so wird sich ergeben, welche unerschöpflichen Mittel die Instrumentalmusik bietet, um die einfachste Haupt-

stimme in die mannichfaltigsten Kontraste des **Mit-** und **Nacheinander** bringen zu können.

Warum die Violine nach dem Unisono am Schlusse der Gruppe *m* in den zwei ersten Takten der Gruppe *n* ganz allein piano ein-, in den folgenden zwei Takten nur die zweite Violine hinzutritt, wird man sogleich einsehen, wenn man den Blick auf Beispiel No. 161 richtet, welches sich unmittelbar an jene Stelle anschliesst. Der dünne Satz der ersten und zweiten Violine ist gewählt, um das Ohr zu beruhigen und für den Eintritt der Oboemelodie und die zarten Begleitungsklänge der ersten Klarinette und des ersten Fagotts empfänglicher zu machen.

Die veränderte Instrumentation des Hauptthema beim Eintritt der Repetition (*o*) ist auf Seite 133, Beispiel No. 162 und 163 zu sehen und ihr Kontrastverhältniss und Zweck fällt in die Augen. Den weitern Verlauf der Repetition können wir übergehen, da die Instrumentation derselben in ähnlicher Weise wie der erste Theil behandelt ist.

Nur die Schlussgruppen

14. *x* und *y* wollen wir noch betrachten.

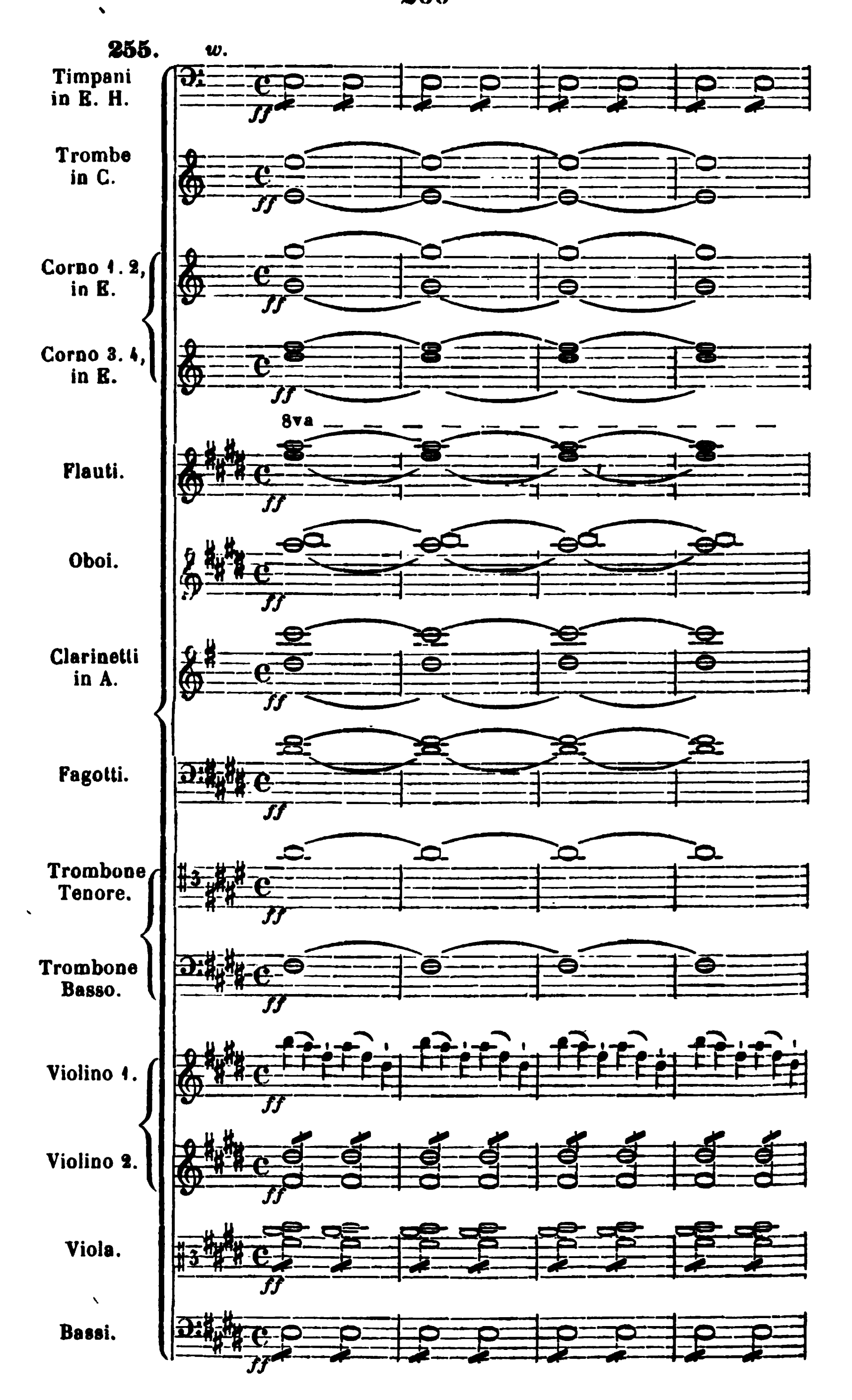
Siehe die nächste Seite, No. 255.
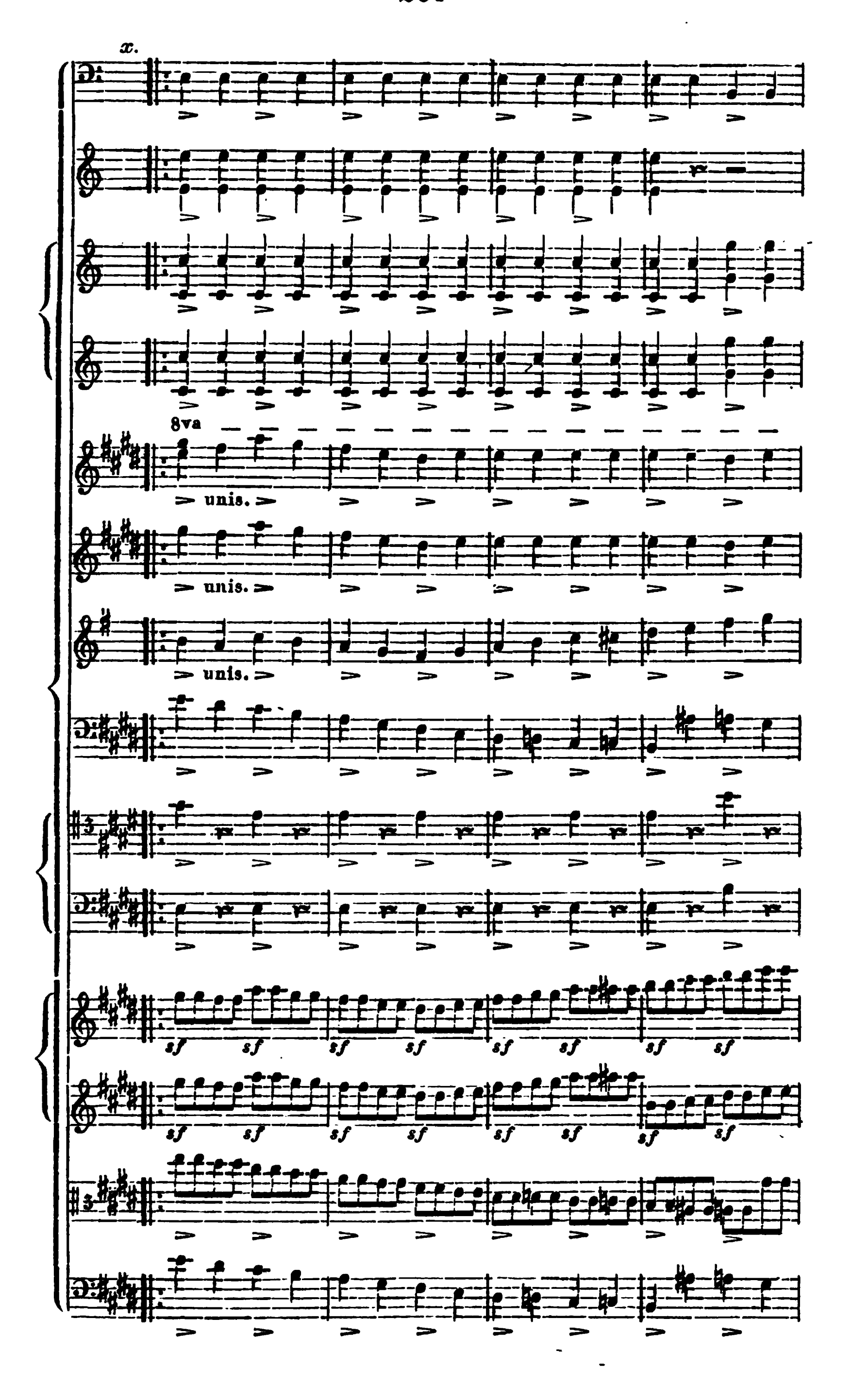
Der Anfang der Gruppe *w* ist auf Seite 139, Beispiel No. 173 zu sehen. Sie steigert sich in einem grossartigen Crescendo fort, bis sie in den vier letzten Takten (s. Anfang des nachstehenden Beispiels) in's vollste Fortissimo ausbricht.
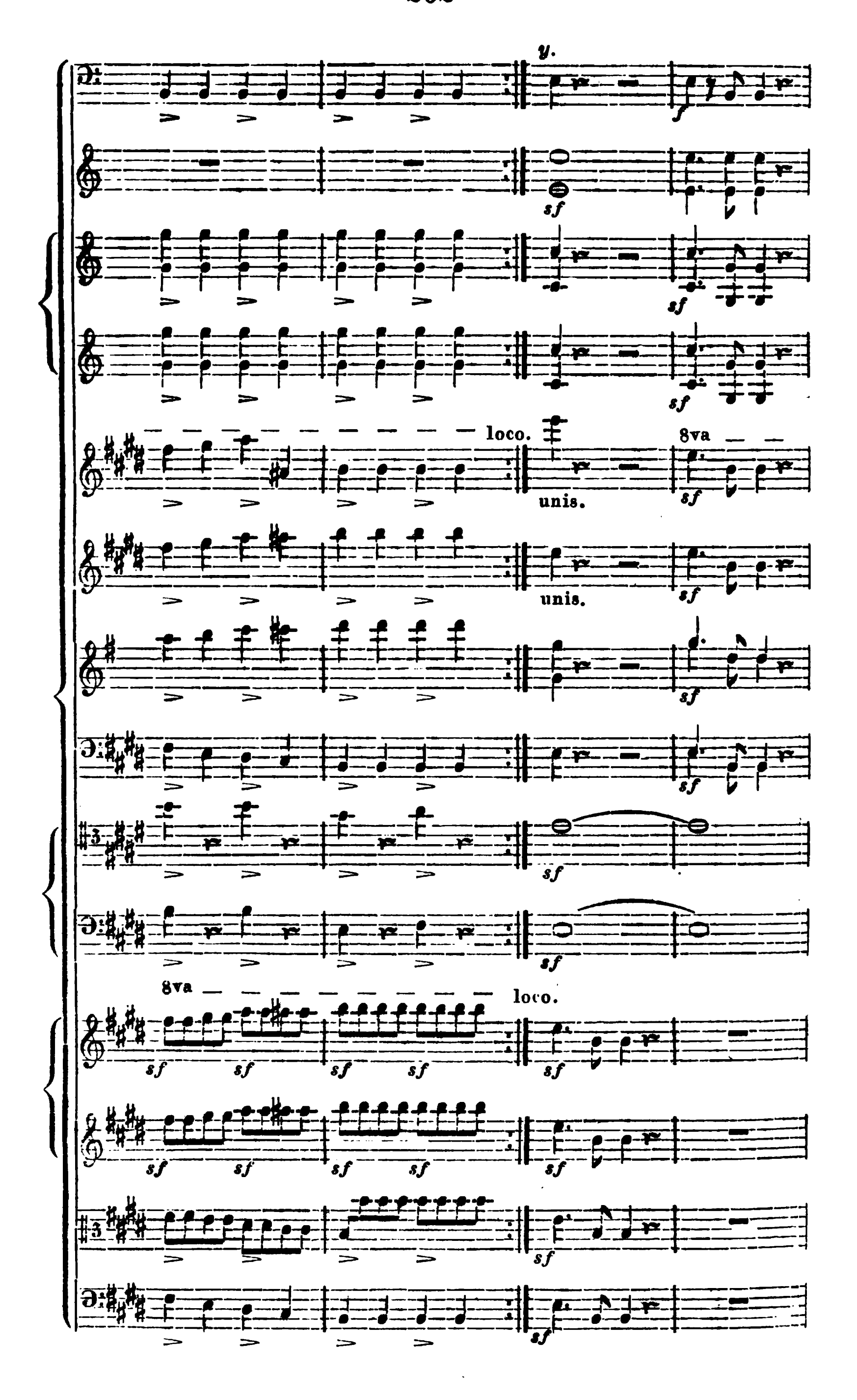
Ich habe den Schluss dieser Gruppe hergesetzt, um ihr Kontrastverhältniss zur nächsten Periode *x* zu zeigen. Wenn man jene vier letzten Takte bei *w* erblickt, so sollte man glauben, die höchste Kraft des Orchesters wäre erreicht und eine Steigerung derselben in der folgenden Periode nicht mehr möglich. Dennoch überbietet die Machtwirkung der Periode *x* die des vorhergehenden Gedankens, obgleich kein einziges neues Instrument hinzutritt.
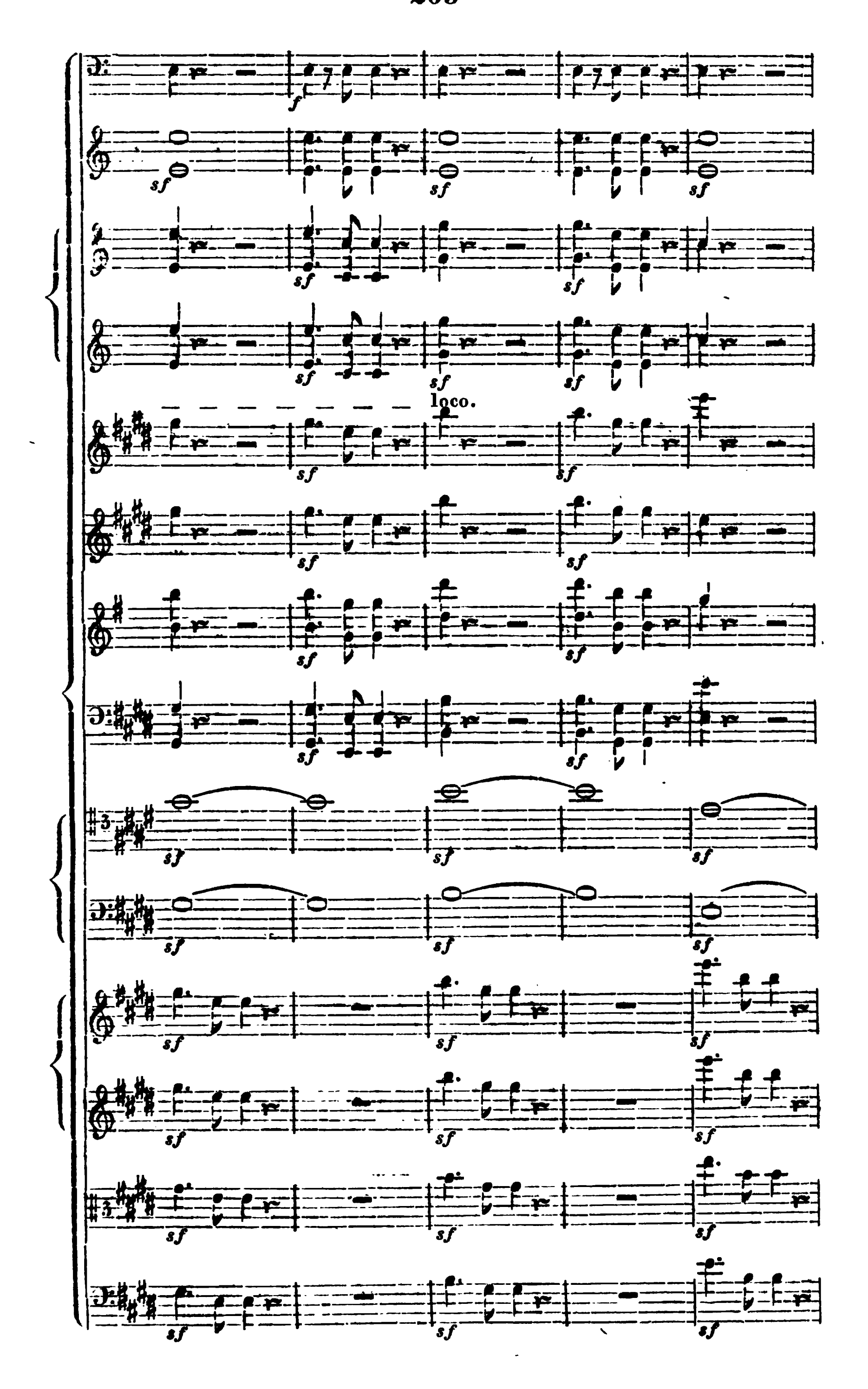
Die Ursache der gesteigerten Kraft liegt darin, dass bei *w* alle Blasinstrumente ihren Ton vier Takte hindurch ohne Wiederanschlag aushalten, bei *x* dagegen das ganze Orchester in Viertel- und Achtelnoten übergeht. Einmal wird durch letztere Gestaltungsweise der Rhythmus lebendiger und sodann behalten länger ausgehaltene Töne nicht ihre ganze Kraft bei, während kürzere, immer wieder angeschlagene Töne stets mit derselben höchsten Kraft erschallen. Durch beide Mittel gewinnt das Fortissimo der Periode *x* eine noch mächtigere Schallkraft, als das unmittelbar vorhergehende Fortissimo.
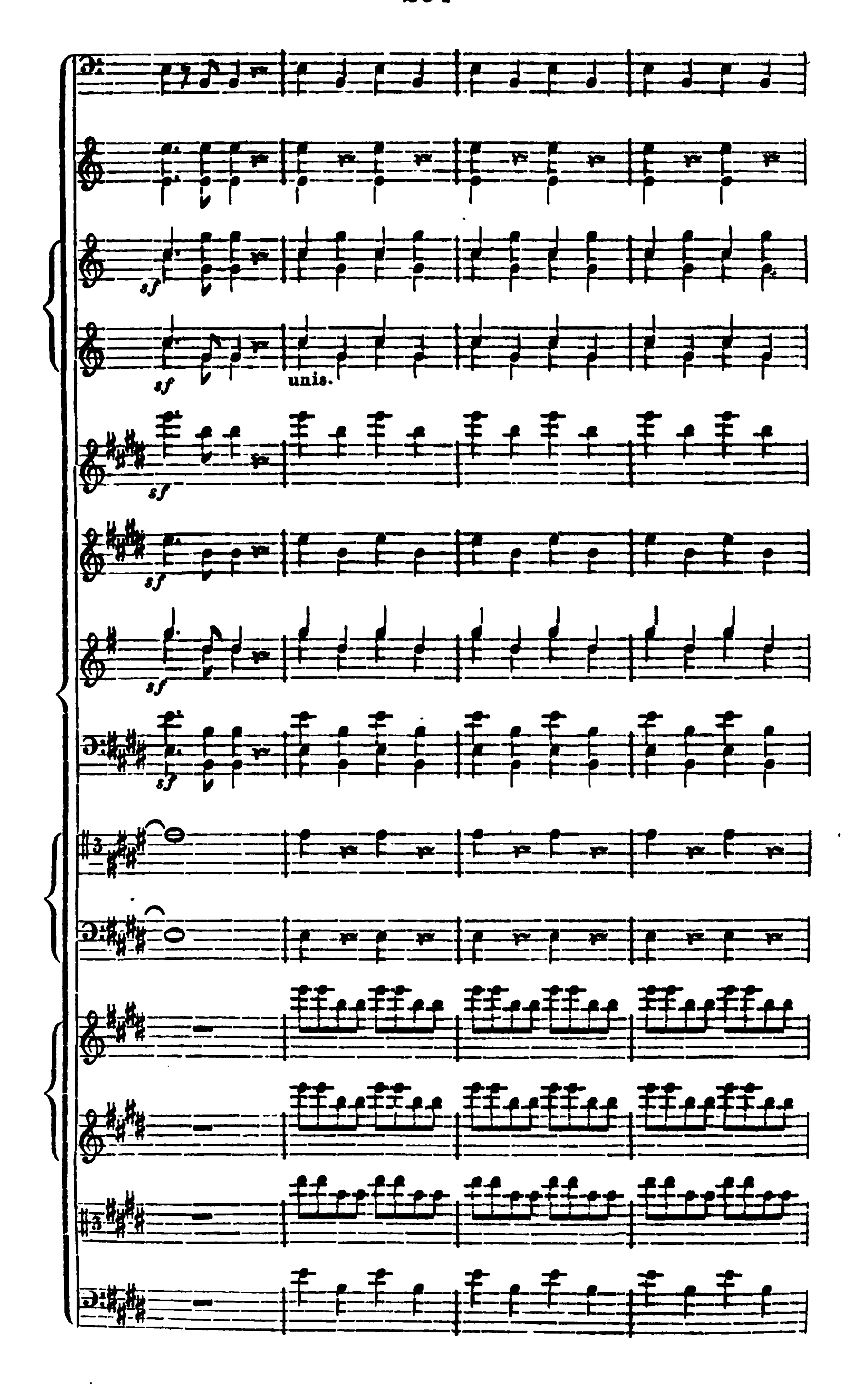
Die Periode *x* ist bei ihrer Wiederholung genau so wie das erste Mal instrumentirt, was bei Beethoven sehr selten vorkommt. Ein Nachlassen der Kraft lag aber nicht in der Absicht des Meisters, der Schluss sollte in vollem Feuer forttönen und eine Steigerung der
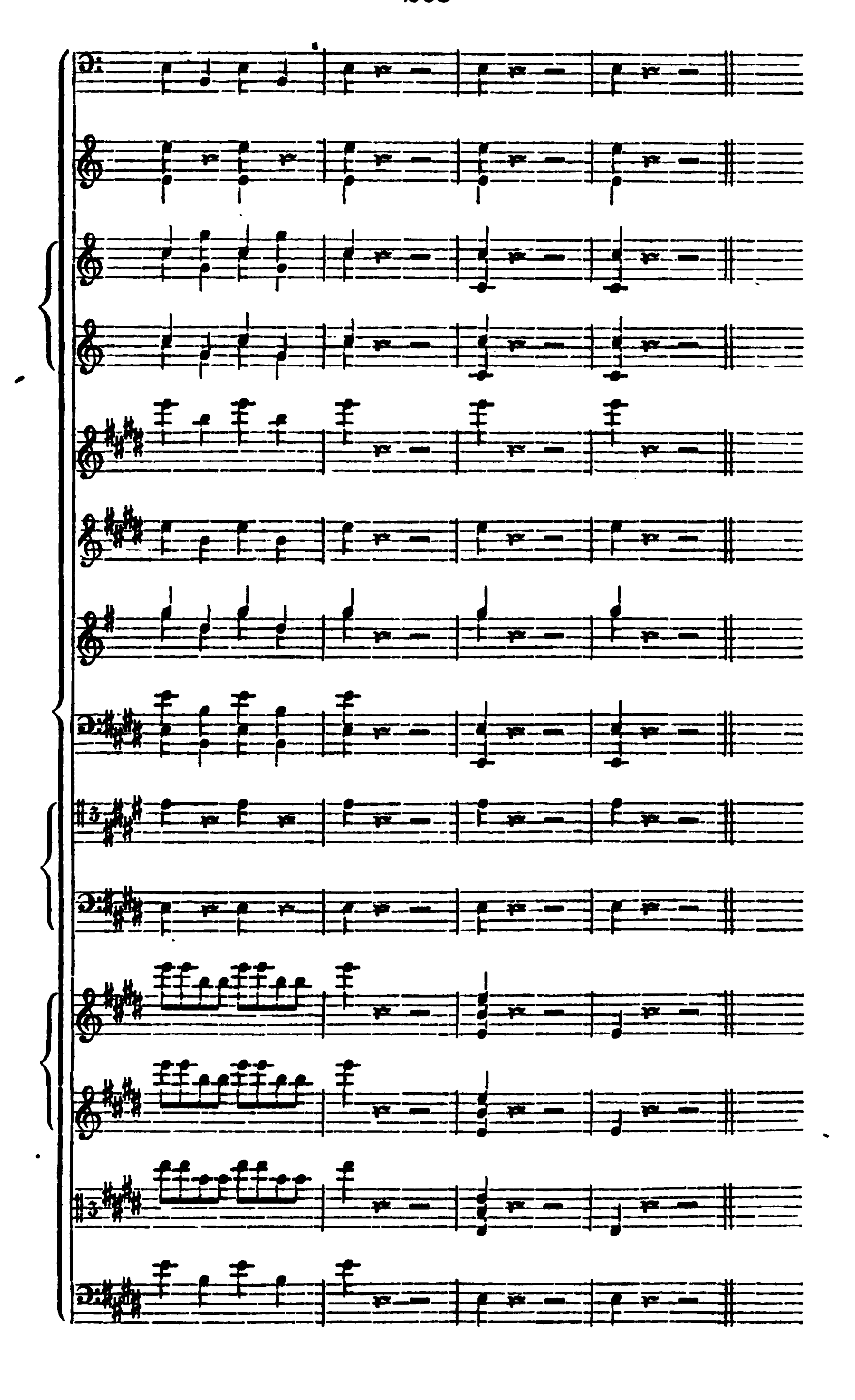

255.
w.
Timpani in E. H.
Trombe in C.
Corno 1. 2, in E.
Corno 3. 4, in E.
8va
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in A.
Fagotti.
Trombone Tenore.
Trombone Basso.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.
ff


x.
8va
unis.
unis.
unis.
sf


y.
sf
sf
sf
loco.
8va
unis.
sf
unis.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
8va
loco.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf


loco.


sf
sf
unis.
sf
sf
sf
sf



Schallkraft war auch nicht mehr möglich. Es galt eben nur, sich auf dem höchsten Grade der Machtfülle zu erhalten, und darum wurde dieselbe Instrumentation beibehalten.

Die Periode *y* ist ein Unisono, durchgeführt in allen Instrumenten, die der Melodie folgen können. Diejenigen, die das nicht können, wie die Pauke und Trompeten, geben den Rhythmus in ihren kräftigsten Tönen an, die Posaunen verstärken den Hauptton der Melodie. Der Charakter des Unisono bleibt.

Hiermit können wir die Analyse der Ouverture schliessen. Doch wollen wir einige Nachbetrachtungen nicht unterdrücken.

Ueberall, wie bei der Mozart'schen Menuett, sehen wir auch bei dieser Ouverture die unterschiedliche Färbung und Kontrastirung sich an die Konstruktion der Gedanken von der ganzen Gruppe an bis zum einzelnen Abschnitt schmiegen. Ueberall, wie in der Zeichnung, so in der Farbengebung Klarheit, Symmetrie. Im Ganzen der Instrumentation finden wir nur zwei Verschiedenheiten: die Perioden und Gruppen sind entweder piano oder forte gehalten. Sie erhalten sich entweder in der einen oder anderen Weise, oder es tritt ein Drittes hinzu, das Crescendo oder Decrescendo. Weitere Grundzüge der Instrumentation sind die verschiedenen Darstellungsweisen der Gedanken von dem einfachen Unisono an bis zu mehreren polyphonen Partien, wie wir sie in den vorhergehenden bezüglichen Kapiteln abgehandelt haben.

Welcher mannichfaltigen Behandlung nun aber diese im Grunde sehr wenigen und einfachen Grundmaximen der Instrumentation fähig sind, hat der Kunstjünger schon an den bisher aufgezeigten Beispielen ersehen und jede weitere Partitur guter Meister, die er von diesem Gesichtspunkte aus studirt, wird ihn immer mehr in der Ueberzeugung bestärken, dass eine Erschöpfung der mannichfaltigsten neuen Gestaltungen in Ewigkeit nicht möglich ist. Der Blick in die Geheimnisse der herrlichen Kunst der Instrumentalmusik ist ihm also geöffnet; er studire daher nur ununterbrochen die Ouverturen und Symphonien unserer älteren und neuen Meister und er wird nicht allein ihre Schönheiten überall begreifen, sondern auch eben so sicher erkennen können, wo ihnen einmal etwas Menschliches begegnet ist, denn auch davon ist wohl der Beste nicht ganz frei geblieben und namentlich bei den Neuesten wird man zuweilen auf Instrumentalbilder stossen, die sich mit den hier aufgestellten Hauptgrundsätzen nicht immer gut vertragen wollen. Was dem Schüler das Auge sagt, wenn er die Partitur liest, wird ihm dann auch das Ohr bei der Aufführung bestätigen.

Selbst die hier in Betracht gezogene Ouverture von Beethoven hat eine Schwäche, die ich mir zwar erklären kann, aber nicht entschuldigen mag.
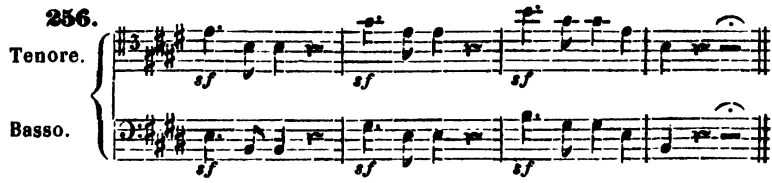
Der Meister hat nämlich zu diesem Tonstücke in E dur, C-Trompeten gesetzt. Diese haben für die Haupttonart nur einen natürlichen Ton, *e*, für manche damit verwandte Tonart, H dur z. B., gar keinen. Die Folge davon ist, dass die Trompeten in mancher kräftigen Stelle gar nicht, oder nur abgerissen, kurz nicht ganz der Idee nach haben verwendet werden können.

Man betrachte nur gleich die Partie der Trompeten in der vorstehenden Gruppe *x*. Im vierten Takte müssen sie plötzlich mitten in ihrer Thätigkeit und Mithülfe zu dem Effekt abbrechen, weil sie zu den eintretenden Hörnern keinen leicht ergreifbaren Ton haben; in der darauf folgenden Periode *y* hätten sie als E-Trompeten die Melodie des Unisono vollständig, wie die Hörner, mit ausführen können, während sie als C-Trompeten sich blos auf dem *E* forterhalten müssen. Mehrere Mängel der Art sind in früheren Forteperioden zu bemerken.

Der Grund, warum Beethoven C-Trompeten genommen, scheint in der Gruppe *s* zu liegen. Diese modulirt nämlich zum grössten Theil in C dur, und da sie kräftig gehalten ist, wollte der Meister die natürlichen Trompetentöne darin nicht missen. Allein was er dadurch für diese eine Gruppe gewonnen, hat er für die meisten anderen verloren. Und ausserdem gab es Mittel, beide Inkonvenienzen leicht zu vermeiden. Er konnte, wie vier Hörner, so auch vier Trompeten benutzen, zwei in *E* und zwei in *C*. Wollte er aber diese Vermehrung nicht, so war ihm ja bekannt genug, dass man die Blechinstrumente in demselben Stücke wechseln lassen kann (muta in *E*, muta in *C*).

Kann man daher die Wahl der C-Trompeten für diese Ouverture keine glückliche nennen, so giebt die Verwendung der Tenor- und Bassposaune hier wieder ein Zeugniss für die berechnete längere Zurückhaltung eines Mittels, um es für einen besonderen Moment um so frischer wirkend ein- und hervortreten zu lassen.

Beide Posaunen nämlich schweigen den bei weitem grössten Theil der Ouverture hindurch und treten erst nahe am Ende derselben, bei der Wiederholung des Anfangsgedankens, in dem Satz *t* ein. Die Instrumentation desselben ist, ohne die Posaunen, auf S. 138, Beispiel No. 172 zu sehen. Die Posaunen verstärken das Unisono.



Es erhält dadurch eine neue Machtsteigerung, einen gewaltigeren Eintritt als je zuvor, also eine Steigerung der Wirkung, welche

nicht hätte erzielt werden können, wenn die Posaunen schon früher miterklungen wären. Von da an arbeiten sie in den Kraftstellen bis an das Ende mit.

Wenn der Schüler die Stellen, welche nach des Meisters Absicht die stärkste und kräftigste Wirkung machen sollen und in der That machen, hinsichtlich ihrer Rhythmik betrachtet, so wird er finden, dass sie meist von jener einfachsten Art sind, welche in dem ersten und zweiten Kapitel abgehandelt worden, nämlich entweder »unisono« oder »rhythmisch gleich mit voller Harmonie«.

Ich will diese Bemerkung keinesweges zu einer starren Regel erhoben wissen, aber als einen glücklichen Wink zur sicheren Erzielung besonderer Krafteffekte darf man sie immerhin annehmen. Die Ursache manches gräulichen Orchesterspektakels und Tonwirrwarrs liegt oft in nichts Anderem, als in der gleichzeitigen Verbindung zu vieler rhythmisch-heterogener Instrumentalstimmen.

Zwölftes Kapitel.

Die Instrumentation der Oper.

Der Theil der Lehre, zu dem wir nun übergehen, ist in gewisser Hinsicht der inhaltschwerste. Denn ausser den Maximen, welche wir für die reine Instrumentalmusik angedeutet haben und die auch hier fortgelten, treten beim Gesang neue hinzu, die, wenn sie auch von Jedermann anerkannt werden, doch vielleicht noch von keinem einzigen Opernkomponisten durchgängig streng konsequent befolgt worden sind.

Was kann einfacher und einleuchtender sein, als der Grundsatz:

Wenn und wo der Sänger singt, soll er deutlich gehört werden können.

Wer aber darf sich rühmen, irgend eine Oper gehört zu haben, in welcher ihm das überall möglich gewesen wäre? Wer hätte nicht Momente vor der Bühne erlebt, wo er wohl den geöffneten Mund des Sängers gesehen, aber von dem, was daraus hervortönen sollte, wenig, zuweilen gar nichts vernommen hat?

Diese unvernünftige Instrumentationsweise, welche den Reiz der Menschenstimme für nichts achtet, ist nirgends so oft zu bemerken, als bei den deutschen Komponisten und hat in der neuesten Zeit, die sich eines fortschreitenden reineren Kunstbewusstseins so gern rühmt, anstatt ab- vielmehr zugenommen!

Ein Hauptgrund davon liegt in dem unseligen Drange unserer Zeit, die Orchester mehr und mehr zu verstärken. Alle Erfindungen und sogenannten Verbesserungen laufen darauf hinaus, immer mächtigere und grellere Instrumentalstimmen zu erzeugen. An drei, vier Posaunen hat man jetzt nicht mehr genug, Ophikleïde, Tuba u. s. w. müssen noch her, wenn nur etwas Leidenschaft ausgedrückt werden soll.

Während aber die Orchesterkraft immer mehr gesteigert wird, bleibt die der Menschenstimme dieselbe.

Welches Sängers mächtigste, klangvollste Stimme ist im Stande, die gellende Schallkraft auch nur einer Posaune zu erreichen? Wie soll dann ein Gesang deutlich gehört werden können, den vierzig und noch mehr Orchesterstimmen, darunter vier Hörner, vier Trompeten, Pauken, Ophikleïde, Basstuba u. s. w. fortissimo begleiten!

Ein zweiter Grundsatz heisst:

Der Gesang muss gehoben, d. h. kontrastirt werden.

Auch dagegen sind die unverzeihlichsten Sünden in gar vielen Opernpartituren zahlreich nachzuweisen. Je ähnlicher der Klang einer Instrumentalstimme dem Klange einer Singstimme ist, je weniger darf jene dieser als Begleiterin beigegeben werden, denn nicht das Gleiche oder Aehnliche kontrastirt und hebt sich gegenseitig, sondern das Verschiedene, nicht Licht und Licht, nicht Schatten und Schatten, sondern Licht und Schatten.
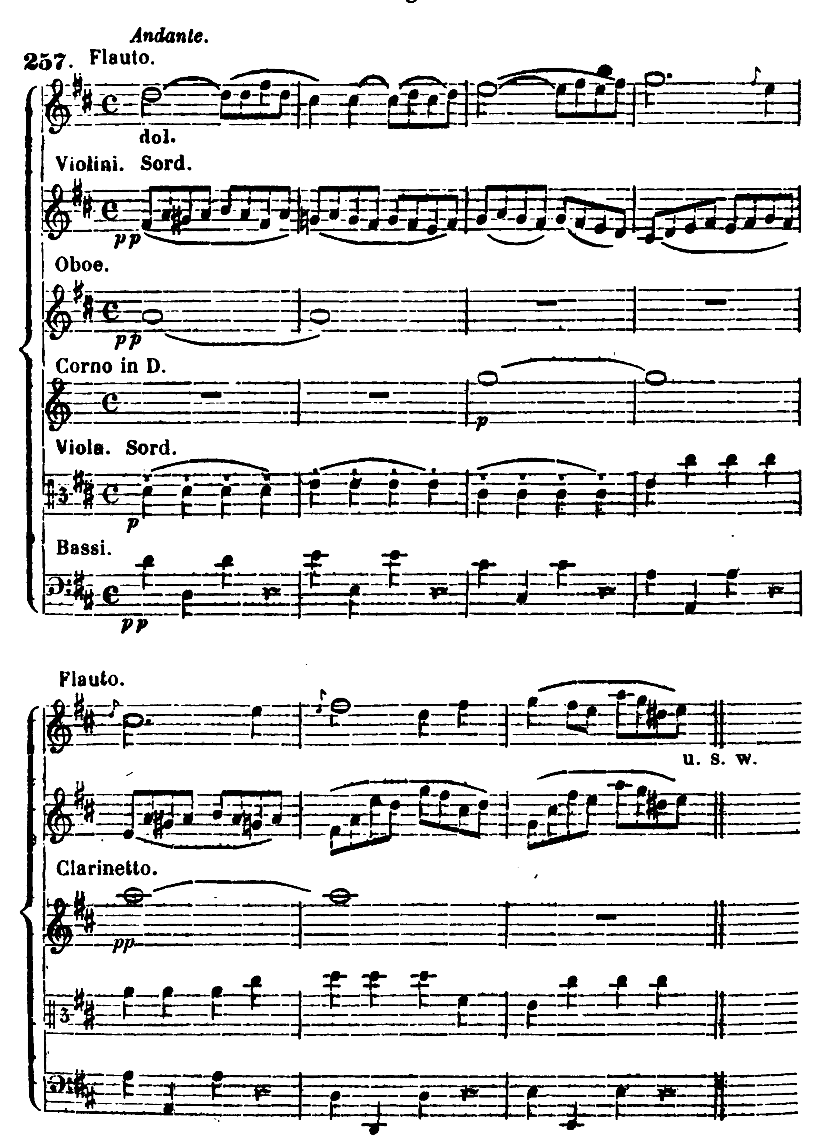
Wenn die angegebenen Grundsätze richtig sind, und es wird sie wohl Niemand bestreiten wollen, so stellen sich ihrer konsequenten Befolgung in der Oper allerdings mancherlei andere gleich berechtigte Kunstmaximen verführerisch lockend entgegen. Die grösste Mannichfaltigkeit in den Klängen, Figuren, Kontrasten u. s. w. ist nöthig, wenn bei einer mehrere Stunden andauernden Musik nicht unfehlbar ermüdende Monotonie eintreten soll. Von starken Orchestermassen wird der Gesang freilich übertönt, aber ein immer schwaches Orchester würde doch am Ende langweilig werden. Wie sollen wir gegenüber den sanften Gefühlen die gewaltigen Ausbrüche der Leidenschaften ausdrücken, wenn nicht durch gewaltige Orchestermassen? u. s. w.

Wir wollen an einer Reihe von Beispielen aus den besten Opern älterer und neuerer Meister anschaulich zu machen suchen, wie unsere zwei Hauptgrundsätze in allen Fällen befolgt werden können, ohne irgend ein anderes berechtigtes Kunstgesetz zu vernachlässigen oder uns irgend eines der Vortheile zu begeben, welche die Fortschritte der Instrumentationskunst in so reicher Fülle gebracht haben.

Der erste Meister, welcher die Instrumentation mit klar bewusstem Geiste überall zu einem wirkungsvollen Mittel des dramatischen

Ausdrucks erhob, war Ritter Gluck. Seine Technik war nicht weit her. Satz und Stimmenführung sind bei ihm oft noch ziemlich ungelenk. Um so bewunderungswürdiger ist, was er trotz dieser technischen Hemmnisse im tiefwahren Ausdrucke der Leidenschaften und vor ihm nicht geahnten Reichthum charakteristischer und mannichfaltiger Klangeffekte geleistet hat.

Betrachten wir zunächst einige einzelne Bilder von ihm.
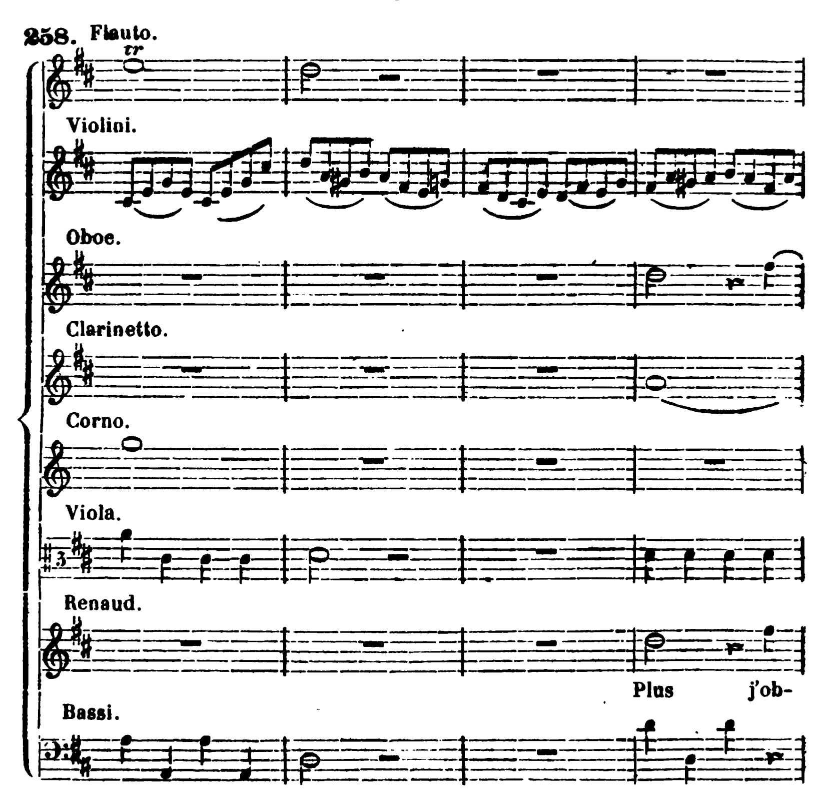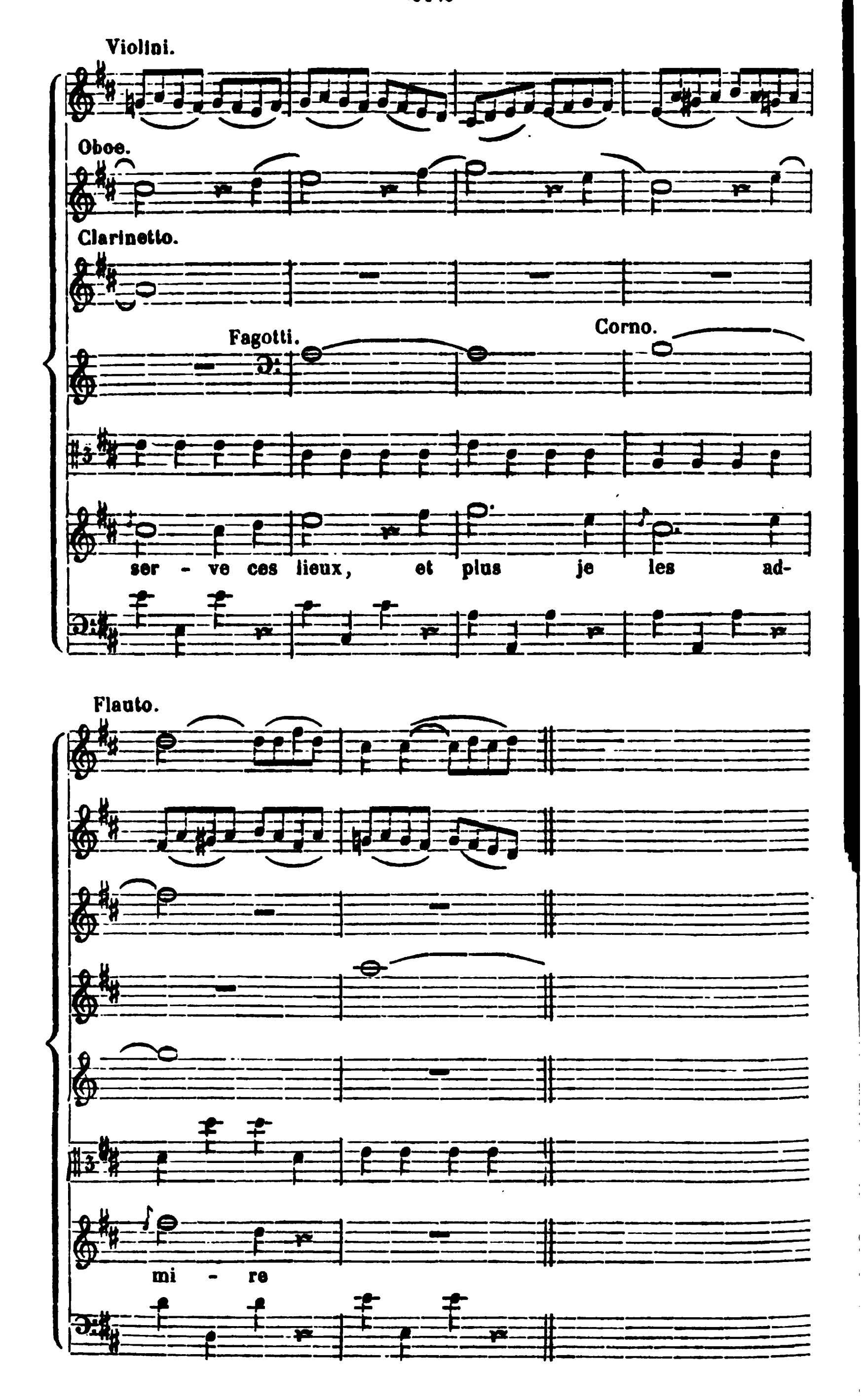


Vorstehendes ist der Anfang des Vorspiels zu der Arie Rinaldo's, die er bei seinem Eintritt in die Zaubergärten Armidens singt, wohin ihn diese seine Feindin gelockt, um ihn durch die sinneumnebelnden Reize und Düfte des Ortes einzuschläfern und dann zu ermorden.

Wer die Arie gehört hat, weiss, welche wundervolle Wirkung die Instrumentation derselben hervorbringt. Die Melodie der Flöte in ihrer sanftesten und weichsten Region malt treffend die weiche Stimmung des Helden. Die Violinen darunter, durchgängig pianissimo gehalten, neigen und bewegen sich wie leise vom Zephir durchwehte Blumen. Die leisen abwechselnden Hauche der Oboe, des Horns und der Klarinette athmen zauberische Heimlichkeit und Ruhe.

Die drei ersten Takte des folgenden Beispiels bilden das Ende des Vorspiels. Man sieht, dass in dem zweiten und dritten Takte alle anderen Instrumente schweigen und nur die Violinen sich sanft fortbewegen. So begegnen wir auch hier gleich dem Kontraste, einer ganz dünn gehaltenen Stelle nämlich, welche den Eintritt des nächsten Gedankens und der Singstimme vorbereitet und heben soll.

258.




Violini.
Oboe.
Clarinetto.
Fagotti.
Corno.
ser - ve ces lieux, et plus je les ad-
Flauto.
mi - re

Ich rechne die so oft angewendete Maxime, des Sängers Melodie einem oder gar mehreren Blasinstrumenten mit zu übertragen, nicht unter die besonders zu empfehlenden, denn selten wird der Reiz des Gesanges dadurch erhöht, wohl aber sehr oft dadurch geschwächt. Wo es indessen geschieht, da geschehe es nach dem Gesetz des Kontrastes im Miteinander, wie Gluck hier gethan. Gegen den etwas hölzernen und näselnden Klang der Oboe verliert die eine Oktave tiefer liegende, viel dicker und voller tönende Tenorstimme nichts, wird im Gegentheil eher dadurch gehoben. Auch die leise ausgehaltenen Töne der anderen Blasinstrumente, so wie die sanften Figuren der Streichinstrumente können den Sänger nicht decken und so tönt seine Stimme immer deutlich in des Hörers Ohr.

Die ganze Arie ist, wie es Gefühl und Situation verlangen, durchaus pianissimo gehalten. Es konnte also hier vom Kontrast des Piano und Forte im Nacheinander der Gedanken kein Gebrauch gemacht, alle Kontrastirung musste lediglich innerhalb des Pianissimo durch ein Mehr und Weniger des Instrumentenspiels unter sich und gegen die Singstimme hervorgebracht werden. Und das war keine leichte Aufgabe in einer Arie, die 126 Takte hindurch in einem und demselben langsamen Tempo und mit denselben rhythmischen Figuren von Anfang bis zu Ende hinfliesst.
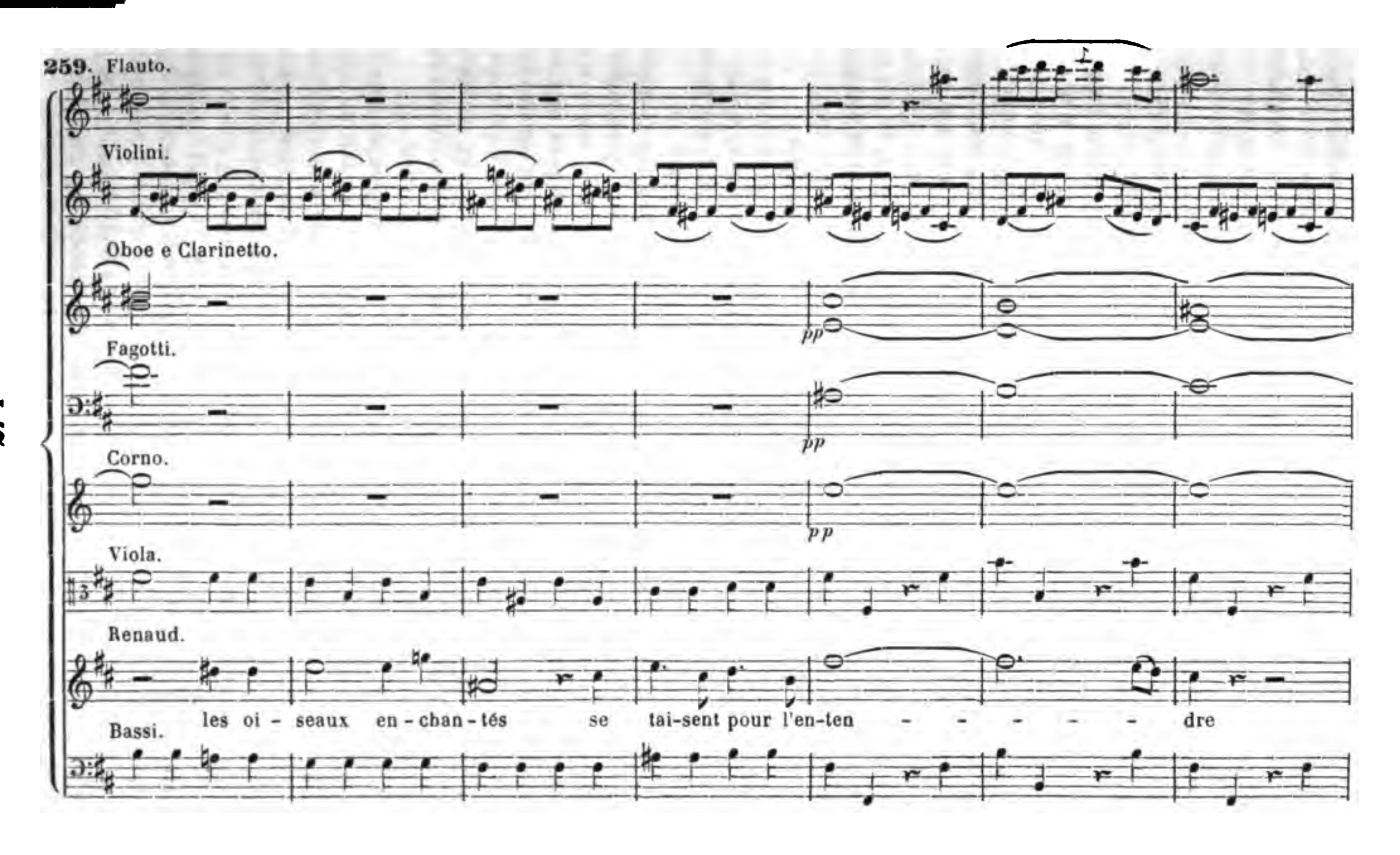
Der grosse Meister hat aber die schwere Aufgabe auf's Herrlichste gelöst und innerhalb der engen Schranken eines der wirkungsvollsten Gesangstücke geschaffen. Ich setze noch eine Stelle daraus als Beispiel des schönsten Kontrastes von Piano zu Piano her.
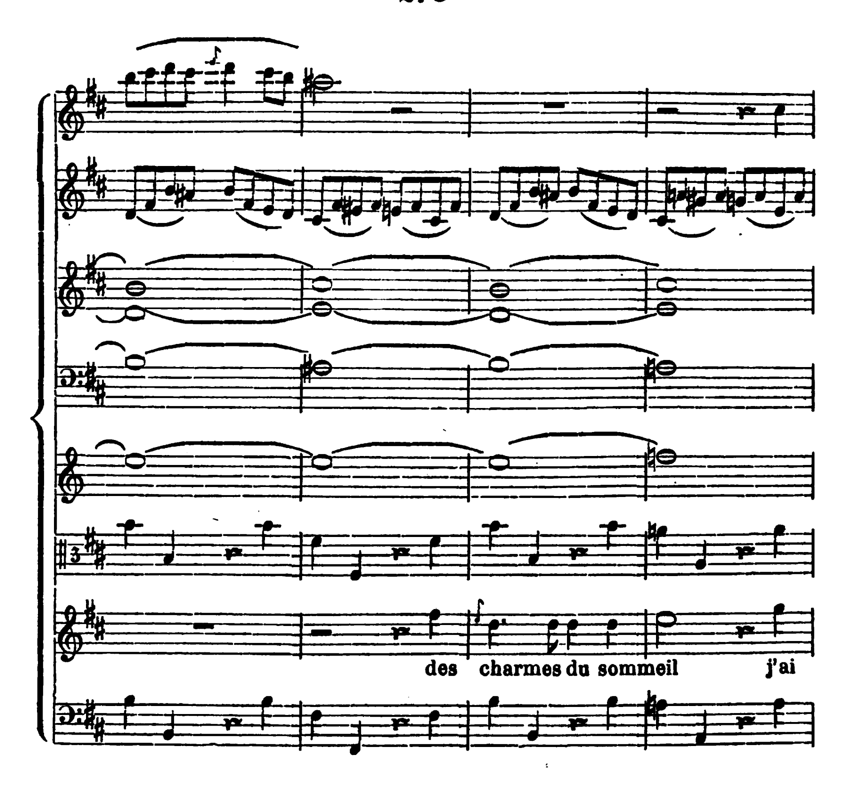
Siehe nächste Seite, No. 259.

Man blicke auf die vier ersten Takte dieses Bildes; nur das Streichquartett begleitet leise die Singstimme. Vom fünften Takte an treten Oboe, Klarinette, Horn und Fagott pianissimo ein, während die Flöte eine süsse Melodie darüber hören lässt. Die ausgehaltenen Töne der vier Blasinstrumente sind es, welche hier gegen die vorhergegangene dünnere Stelle einen wunderbar schönen Kontrast bilden und eine volle Harmonie erzeugen, die zauberisch in das Ohr fliesst aber doch so zart und duftig ertönt, dass sie des Sängers Stimme nur mit einem leisen Schatten überzieht, sie keineswegs in eine dunkle Wolke hüllt.

Vermittelst solcher feineren Kontraste, die öfters mit einander abwechseln, ist die Monotonie vermieden, die wohl ohne dieses Mittel bei stets festgehaltenem Pianissimo in einer so langen Arie leicht hätte entstehen können.

Die Schwierigkeit, des Sängers Stimme einem grossen Orchester gegenüber nicht allein stets deutlich vernehmbar zu erhalten, sondern auch durch zweckmässige Kontrastirung zu heben, tritt dem Komponisten weniger bei dem Ausdruck sanfter Gefühle entgegen,


259. Flauto.
Violini.
Oboe e Clarinetto.
Fagotti.
Corno.
Viola.
Renaud.
les oi - seaux en - chan - tés se tai-sent pour l'en-ten - - - - - dre
Bassi.
pp
pp
pp
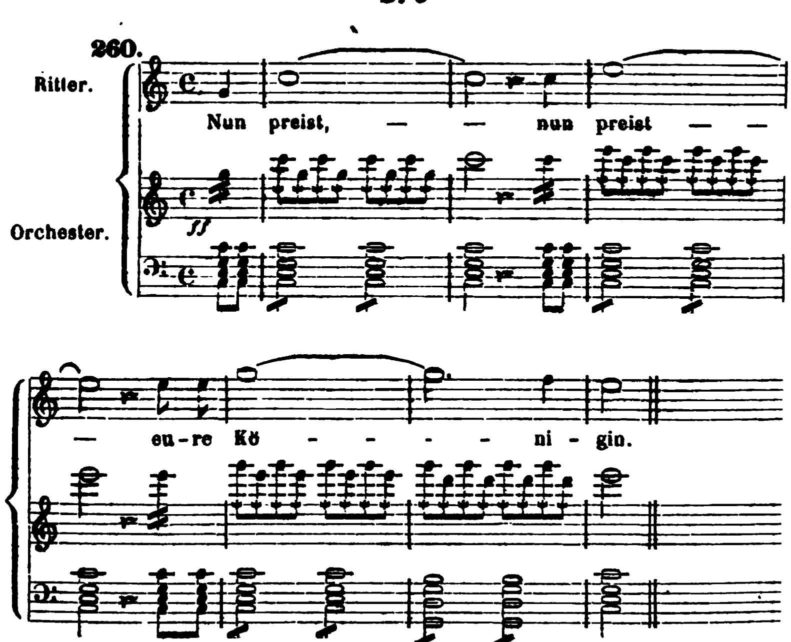


als vielmehr da, wo er heftige und starke Leidenschaften zu schildern hat. Da liegt die Lockung so nahe, den Sturm des Gemüths durch den Sturm des Orchesters zu malen und die Stärke der Singstimme durch die Stärke der Instrumentalstimmen zu unterstützen und zu steigern.

Das aber ist der grosse Irrthum, von dem vielleicht kein einziger Opernkomponist ganz freizusprechen ist, dem die neueren Komponisten meist in bedauerlichster Weise verfallen sind.

In dem Maasse, als das Orchester die Singstimme übertönt, wird die Ausdruckskraft der letzteren **geschwächt** anstatt **verstärkt.**

Denn es entsteht ein Zwiespalt, ein Widerspruch, ein unnatürlicher Gegensatz zwischen dem Sänger und dem Orchester. Des letzteren Uebermacht zeigt des ersteren Ohnmacht. Wir hören wohl die Wuth der Instrumente im Orchester, aber wir hören nicht die Wuth der Person auf der Bühne.

Nehmen wir an, ein Ritter fordert das Volk auf, seine Königin zu preisen,



und denke sich diese Skizze von unserem jetzigen vollen Orchester, das Streichquartett und die Holzblasinstrumente in den höchsten Lagen, dazu vier Hörner, zwei Trompeten, Pauke, drei Posaunen, vielleicht auch noch Ophikleïde dazu, fortissimo begleitet, — so wird man einen mächtigen Instrumentaleffekt hören, aber von des stärksten Tenor Stimme wenig oder nichts.

Nun sehe man, wie Gluck seinen Achilles in »Iphigenie in Aulis« diese Aufforderung singen und von dem Orchester begleiten lässt.

Siehe nächste Seite, No. 261.

Hier ist Kraft, Majestät im Ausdruck, die Idee ist mächtig und prägnant dargestellt und wie glänzend tritt die Stimme des Sängers hervor! Wo sie ertönt, schweigt das Orchester, wo sie schweigt, ertönt mächtig das Orchester dazwischen. Tritt aber letzteres zu ersterer (vom achten bis zehnten Takte), so geschieht es piano und mit durchbrochenem Akkompagnement. Wer möchte anstatt der Gluckschen Instrumentation dieser Stelle die im vorhergehenden Beispiel No. 260 angedeutete hören?

Maestoso.

261. Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Oboi.
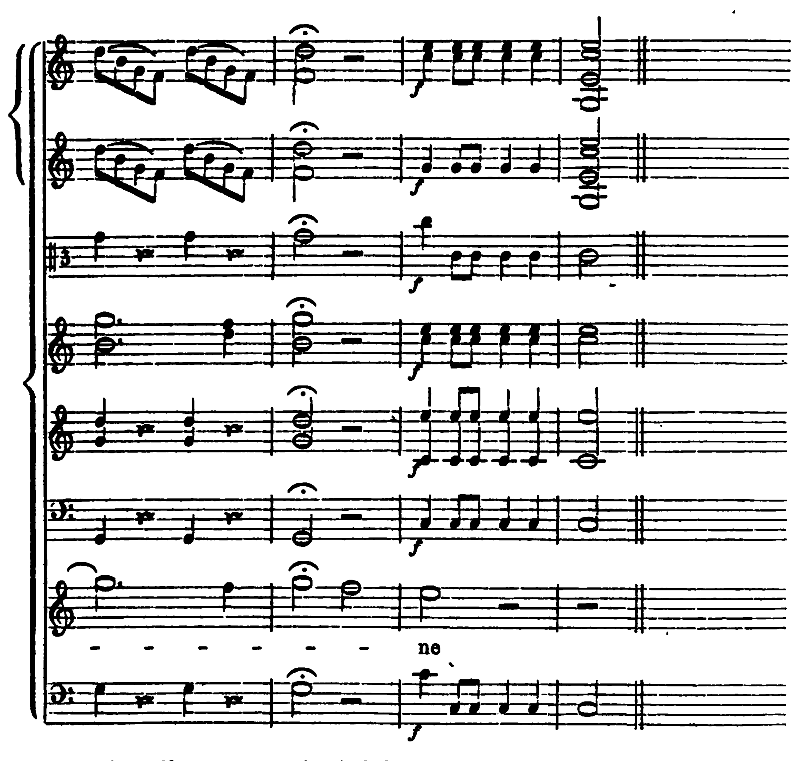
Corni e Clarini.

Timpani.

Achille.
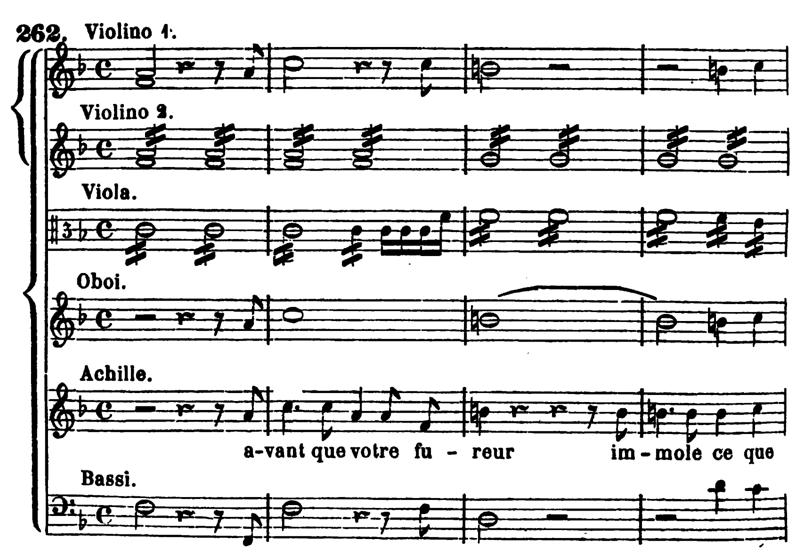
Chan - tez — — cé-lé - brez — — vo-tre Rei -
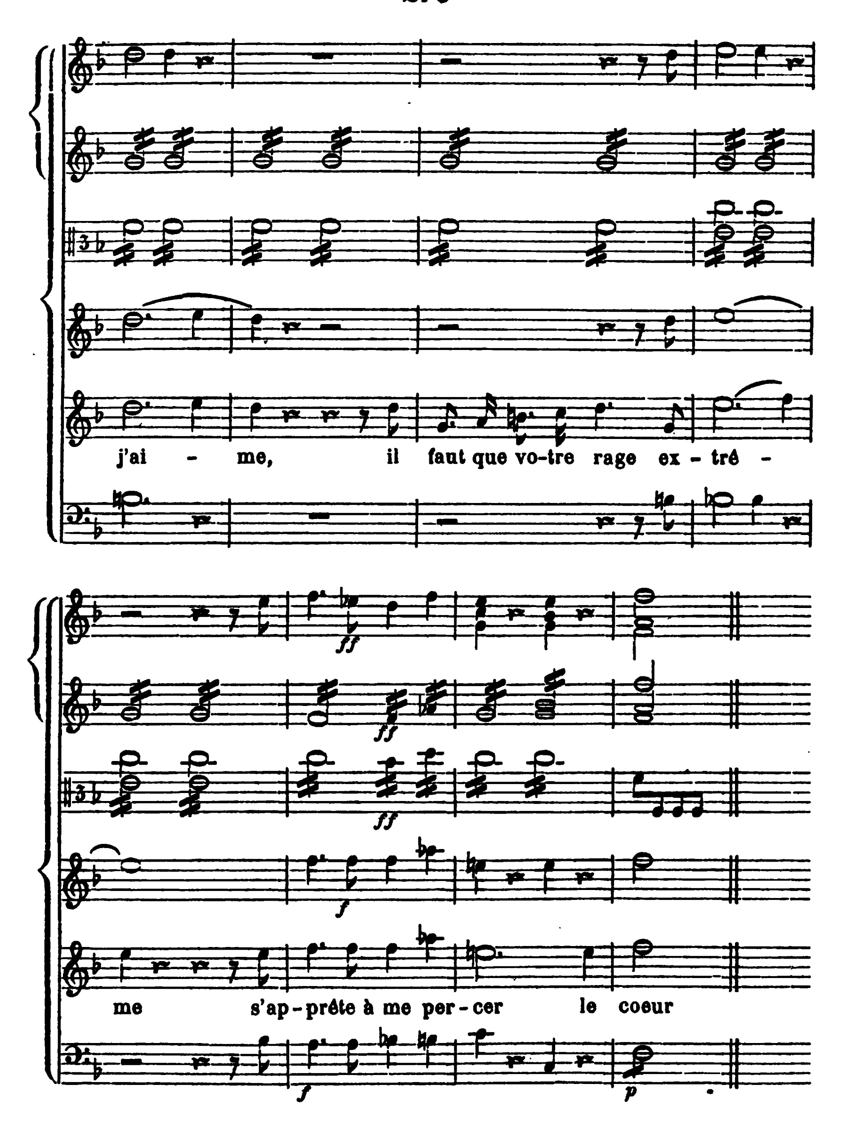
Bassi.



In derselben Oper tritt Achilles wüthend gegen Agamemnon auf, der seine Tochter Iphigenie opfern will.

262.

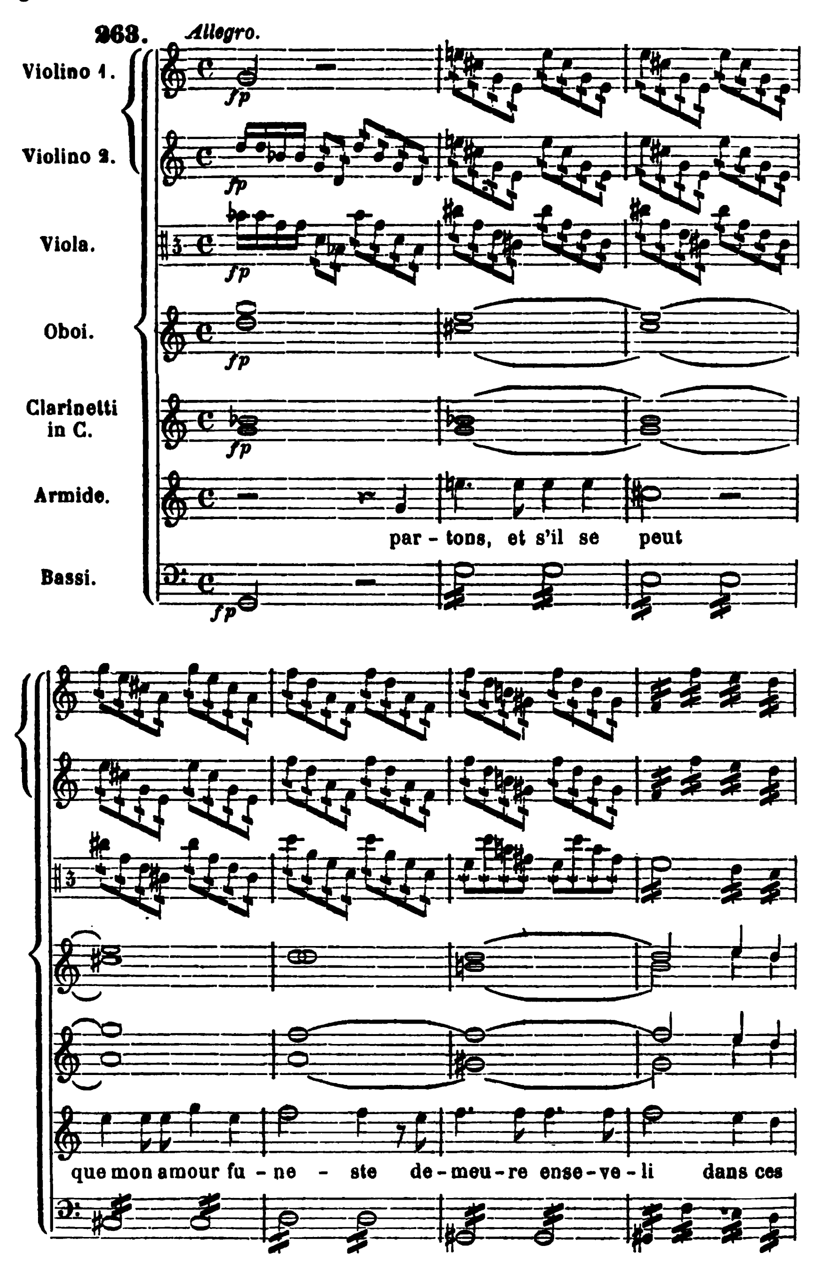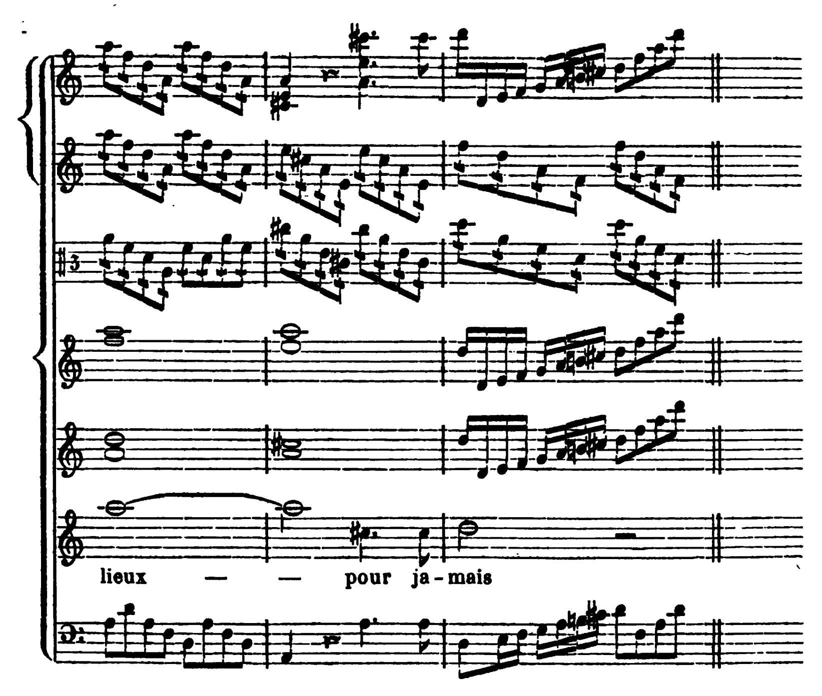




Dieser gewaltige Affekt des heftigsten Charakters ist mit Streichquartett und Oboe begleitet! Nur die zweite Violine und Viola tönen ununterbrochen fort, das Zittern der Wuth ausdrückend. Die erste Violine, Oboe und Bass unterstützen die heftigen Zucke und Accentstösse der Melodie und erst in den drei letzten Takten bricht die gesteigerte Empfindung in Fortissimo aus.

Mit so geringem Orchesteraufwand ist eine der ergreifendsten dramatisch-musikalischen Stellen hervorgebracht worden!

Den höchsten Grad der Leidenschaft, die Verzweiflung Armidens über Rinaldo's Flucht, hat Gluck in folgender Schlussstelle der Oper gemalt.
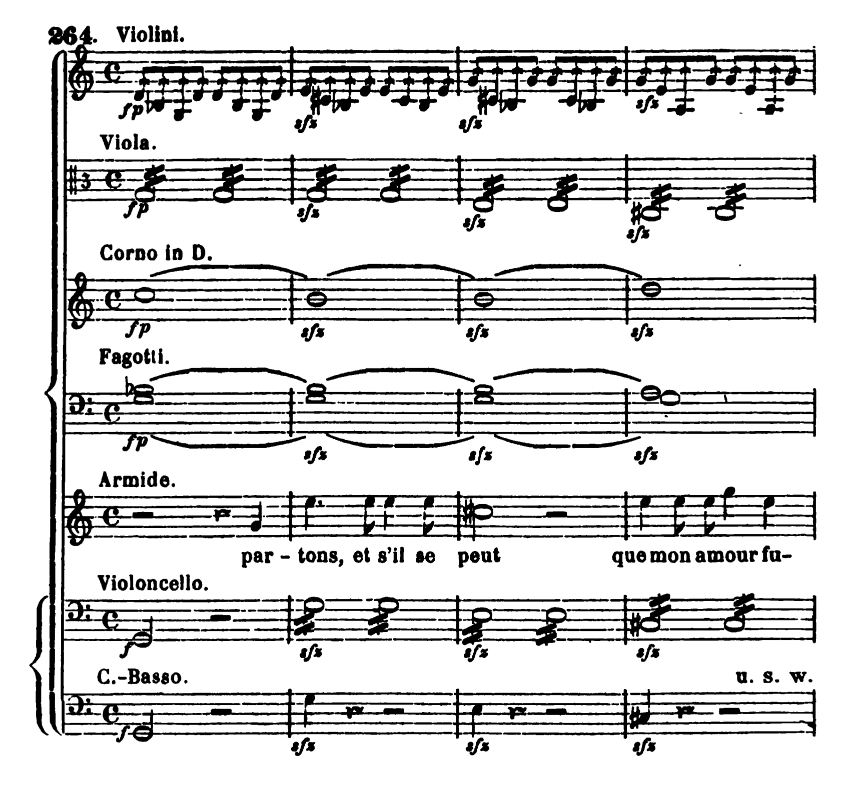




Auch hier sind zu dem Streichquartett nur Oboen und Klarinetten gesetzt und das ganze Akkompagnement ist piano gehalten. Erst nachdem der Gesang geendet hat, treten Hörner, Trompeten und Pauke ein, wodurch die letzte Kraftsteigerung bei der Vernichtung von Armidens Palast ermöglicht worden ist.

Dennoch möchte ich schon die Instrumentation dieser Stelle für eine, wenn auch geringe Sünde gegen die Singstimme halten. Denn es bewegen sich die Figuren der Violine und Viola zum Theil in derselben Tonregion, in welcher der Diskant singt und es thun dasselbe auch die ausgehaltenen Töne der Oboen und Klarinetten. Hierdurch sind der Singstimme mehrere ähnliche Klangfarben zu nahe gebracht und jene wird durch diese nicht kontrastirt und aus dem Akkompagnement herausgehoben, sondern eingehüllt und getrübt. Hätte Gluck die Begleitung etwa auf folgende Weise behandelt wie in der folgenden No. 264, so wäre die Malerei des Orchesters gewiss nicht unwahrer, die Singstimme aber durch die tieferen und dunkleren Tonfarben scharf kontrastirt und somit heller und kräftiger hervorgehoben worden.

Wem daher die Vernünftigkeit der beiden oben aufgestellten Hauptgrundsätze für die Instrumentation der Oper und aller Gesangmusik überhaupt einleuchtet, der wird auch die praktische Ausprägung derselben annehmen, welche im Allgemeinen darin besteht, dass:

264.
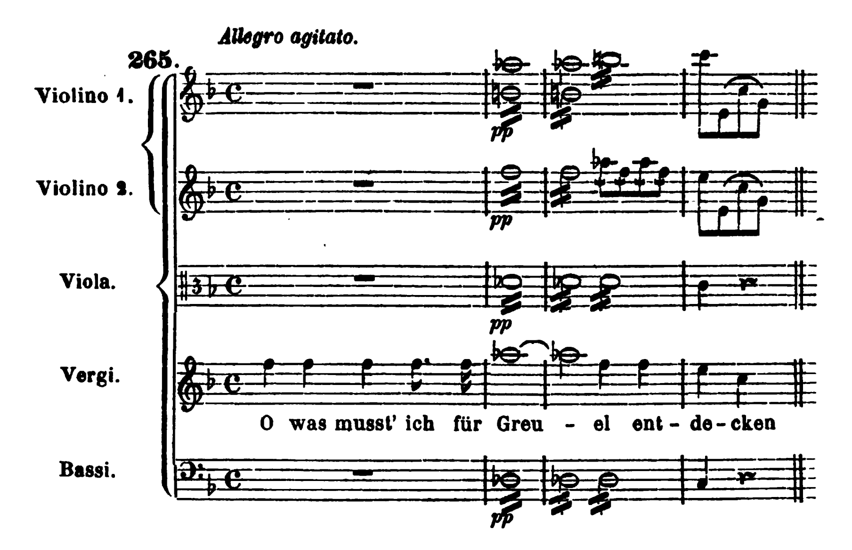


a. Ueberall da, wo die Singstimme ertönt, das Orchester piano gehalten, und

b. jede Art von Singstimme durch möglichst kontrastirende Instrumente begleitet werde.

Zur Entfaltung der Gewalteffekte des Orchesters geben die Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu dem Gesange Gelegenheit genug, und um die mannichfaltigen Regungen und Wallungen selbst der heftigsten Leidenschaften durch die Begleitung zu malen, liefern uns die rhythmischen und tonischen Figuren der Musik ein unerschöpflich reiches Material.

Verstösse gegen diese vernünftigen Maximen sind fast in allen älteren, besonders aber in den neuesten Opernpartituren gar viele zu finden, was keiner Beweise bedarf, da jeder Hörer sich davon überzeugt haben wird und sich täglich davon überzeugen kann. Die Stellen dagegen, wo jene Maximen befolgt worden sind und der Ausdruck selbst der heftigsten Affekte doch in vollster Wahrheit und Wirkungsmacht hergestellt worden, sind seltener. Von solchen wollen wir noch einige Beispiele als nachahmungswerthe Muster aus den Werken verschiedener älterer und neuerer Meister folgen lassen.



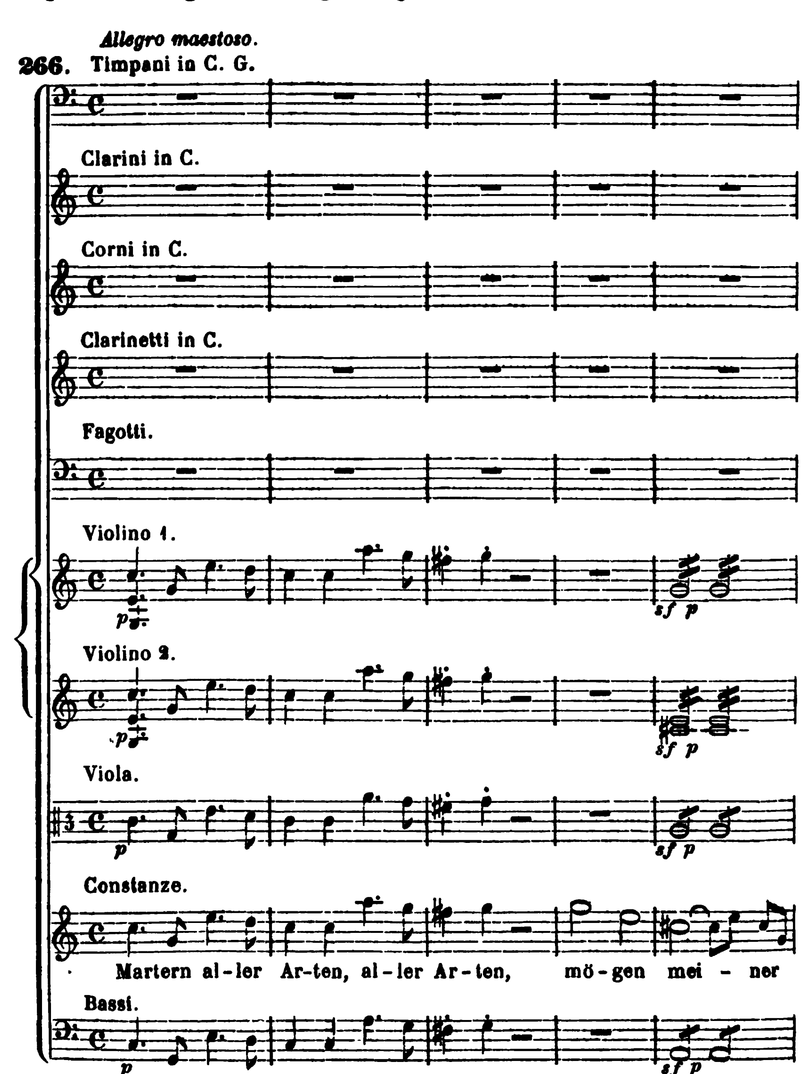
In dieser Stelle aus Gretry's »Blaubart« ist die furchtbare Aufregung ausgedrückt, in welche der Ritter Vergi durch den Anblick der getödteten Weiber in dem schwarzen Gemache versetzt worden ist. Die Singstimme allein beginnt und nur das Streichquartett fällt pianissimo dazu ein! Trotz dieser äusserst schwachen Instrumentation wird Jedermann die Wahrheit des geschilderten Affekts erkennen und die volle Wirkung desselben auf das Gemüth mitempfinden müssen. Die treffende Deklamation der Melodie, die zitternde Figur des einfallenden Orchesters, der Eintritt des übermässigen Sextakkordes und der Kontrast im Nacheinander (Singstimme allein, Streichquartett darauf folgend) sind die einfachen Mittel, womit der Komponist den Schrecken und Schauder der dramatischen Person so anschaulich versinnlicht hat.
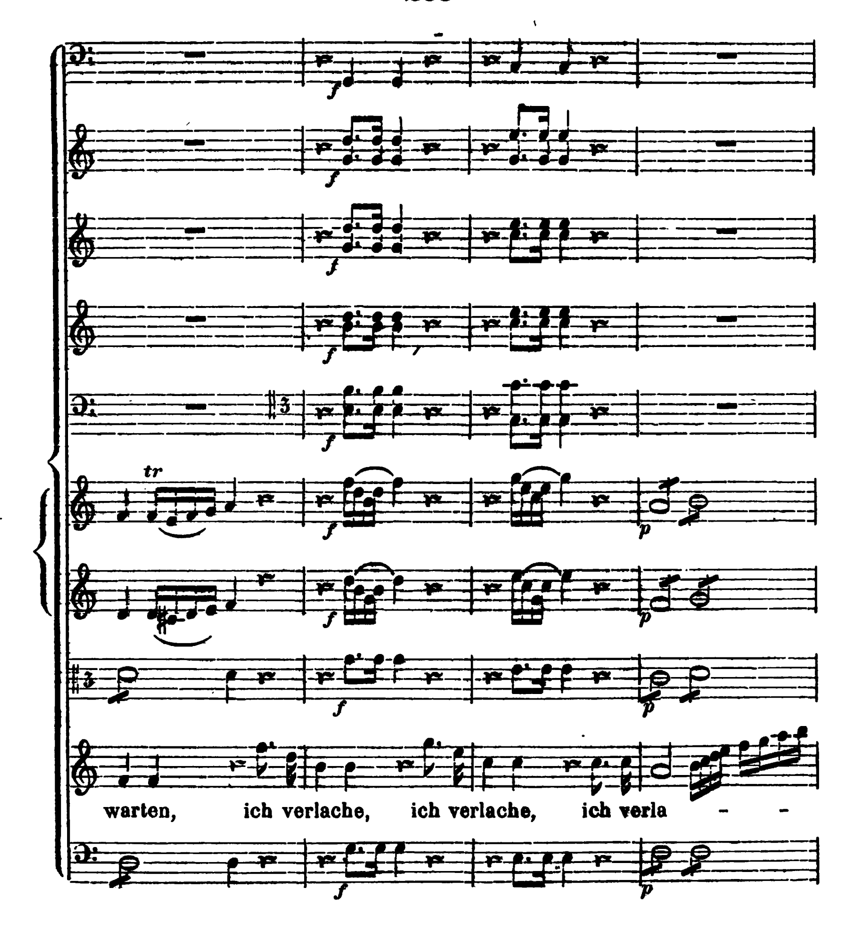
Zu bemerken ist jedoch hierbei auch noch, dass die schwache und leise Behandlung dieses ganzen Tonstückes von der Situation mit geboten wurde. Vergi und die Gemahlin Blaubarts befinden sich in des letzteren Schlosse, in seiner Gewalt und von seinen Spähern umringt. Ein Laut kann sie verrathen und sie müssen ihre furchtbare Entdeckung und ihren Schrecken an dem unheimlichen und gefährlichen Orte möglichst verbergen. So natürlich aber diese Rücksichtnahme auf die Lage erscheint, in welcher die Personen ihre Gefühle äussern, so wären doch Stücke aus Opern anzugeben, wo der Komponist in ähnlichen dramatischen Momenten das Orchester mit allen vorhandenen Instrumenten so wüthend losschreien lässt, als sollte das Gefühl des Sängers nicht zurückgedrängt und verheimlicht, sondern eine Stunde weit im Umkreise von Jedermann vernommen werden!

Der heroische Aufschwung eines weiblichen Wesens, das des mächtigen Sultans Liebe aller Drohungen ungeachtet offen und muthig abweist, fordert gewiss ein energisches Orchester. Dieses hat Mozart zu der grossen Arie Constanzens in der »Entführung aus dem Serail« auch gesetzt. Streichquartett, Flöte, Oboe, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauke sind dabei verwendet. Aber mit geringen Ausnahmen ist die ganze Arie nach den oben angegebenen Grundsätzen instrumentirt, wie schon der hier folgende Anfang des Gesanges zeigt.

Allegro maestoso.

266.



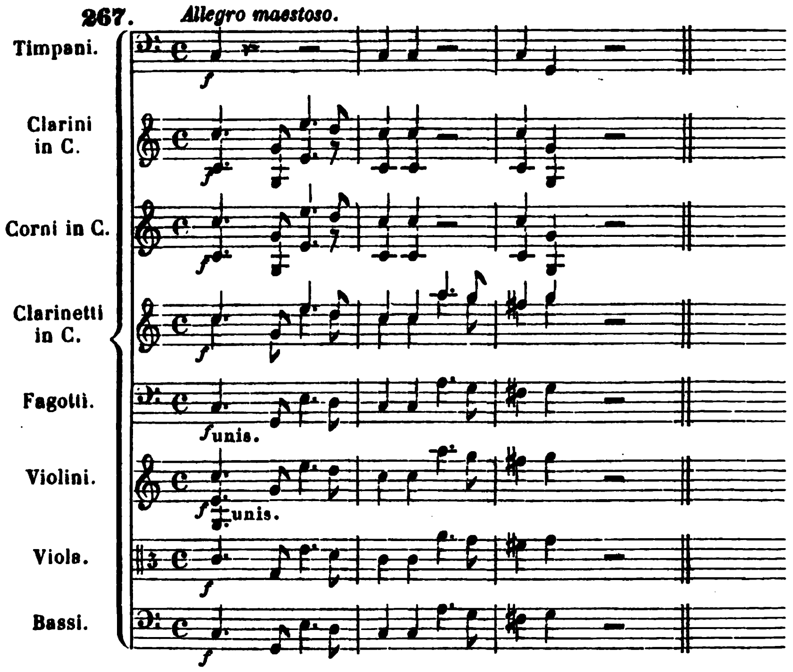


Wo die Singstimme begleitet ist, geschieht es mit wenigen Instrumenten piano. Das Orchester tritt mächtiger nur zwischen den Pausen des Sängers ein.

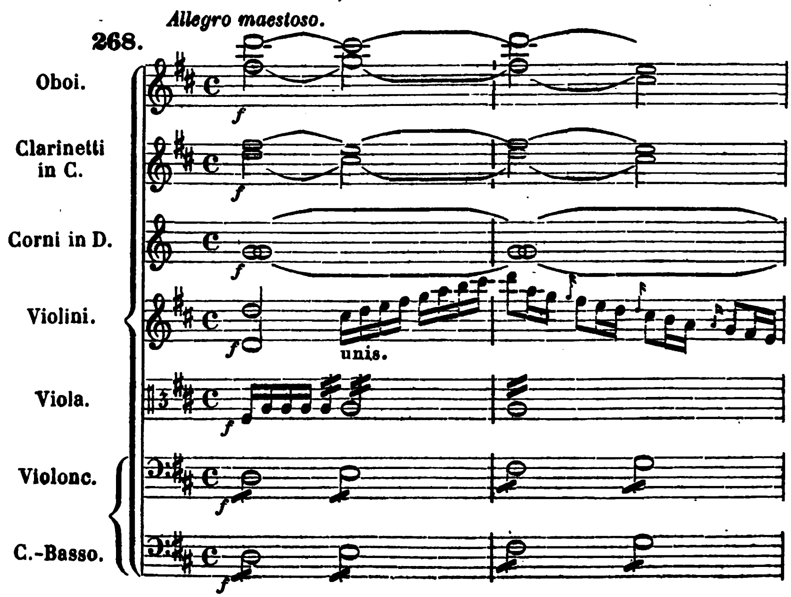
Man vergleiche die Instrumentation der drei ersten Takte in dem vorstehenden Beispiel mit der Instrumentation derselben drei Takte in dem nachfolgenden.
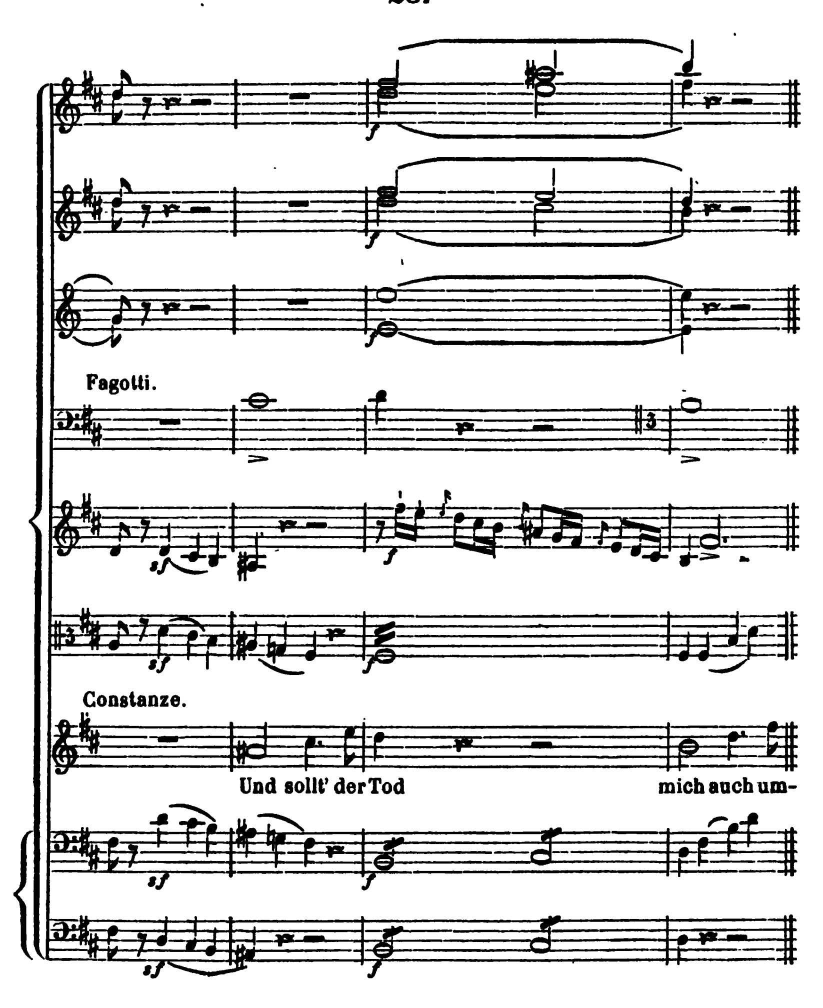
Siehe nächste Seite, No. 267.

Hier ist der Gedanke von dem ganzen Orchester und forte in seiner vollen Mächtigkeit dargestellt. Warum nicht ebenso, wo der Gesang beginnt? Weil dieser mit der nachfolgenden Instrumentation kaum gehört werden kann. In den Vor-, Zwischen- und Nachspielen mag, wie schon bemerkt, das Orchester seine Kraft entfalten, sobald der Gesang eintritt, überlasse es diesem die Hauptmacht, unterstütze, aber überdecke und schwäche ihn nicht.
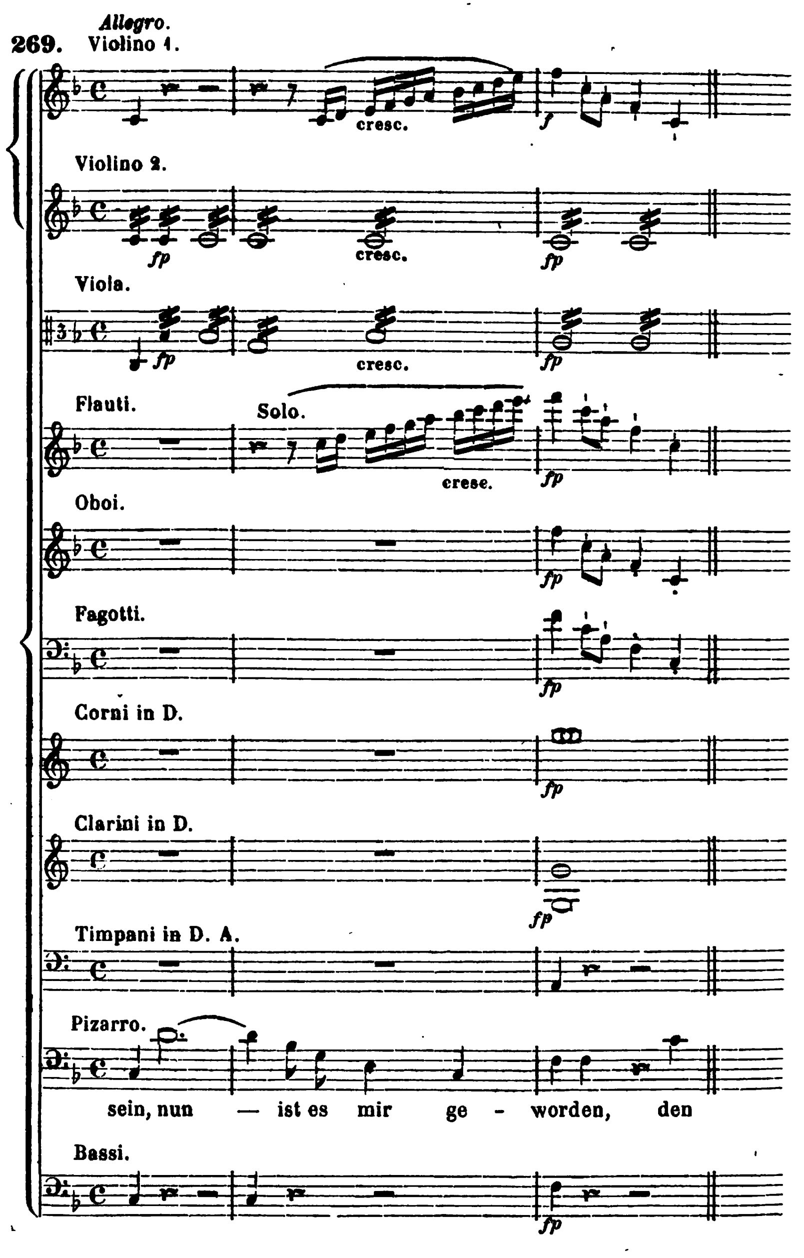


Die folgende Stelle aus Cherubini's Wasserträger zeigt eine ähnliche Behandlung des entschlossenen und energischen Gefühls eines liebenden Weibes, der Gattin des Grafen Armand.
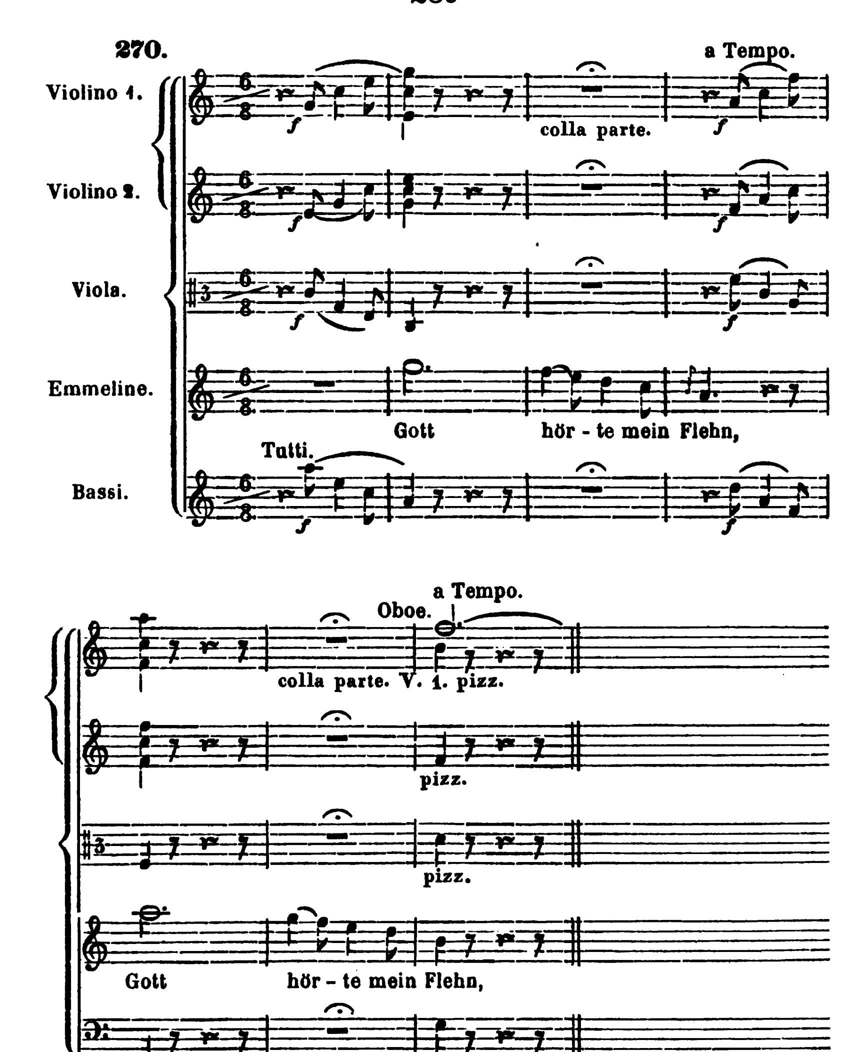




So wie der Gesang eintritt, zieht sich das Orchester zurück; wo jener schweigt, tönt dieses wieder mächtig auf.

Die heftigste Rachelust, wie treffend ist sie in folgender Stelle aus Pizarro's Arie (Fidelio von Beethoven) gemalt, und mit wie dünner Instrumentation zu dem Gesang in den zwei ersten Takten. Erst im dritten bricht das Orchester wild jubelnd durch.



Ein ferneres Beispiel treffenden Ausdrucks eines mächtigen Affekts fast durch die Singstimme allein, zeigt die folgende Stelle aus Emmelinens erster Arie in der Schweizerfamilie.
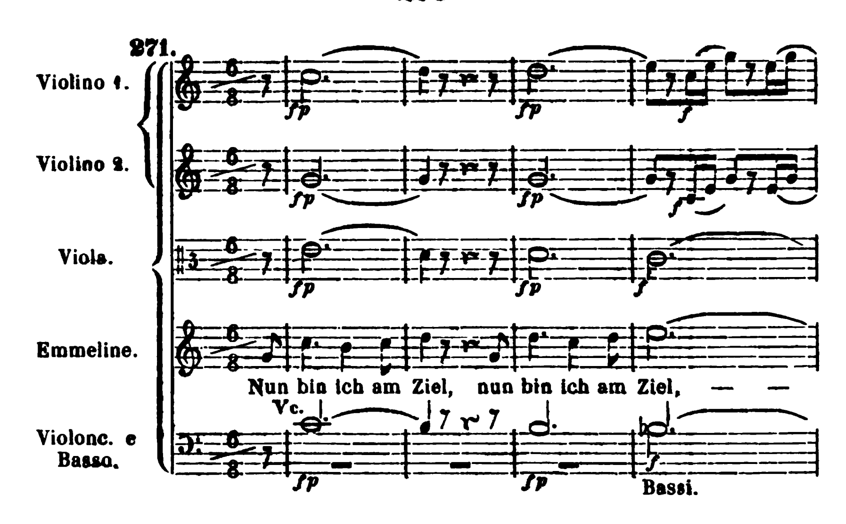


Wieder nur das Streichquartett ist dabei verwendet und nur zwischen dem Gesang malt es die heftigen Aufwallungen des in diesem Moment beglückten Herzens.

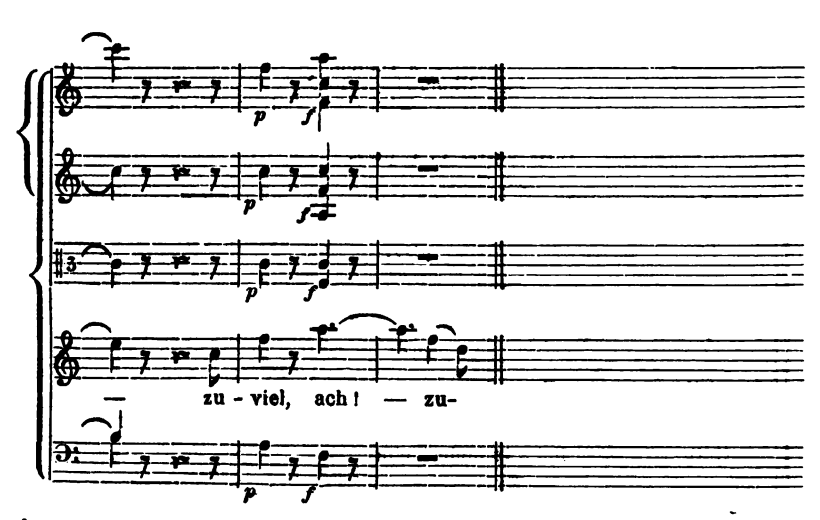
Eine zweite ähnlich behandelte und ähnlich wirkende Stelle ist die folgende aus derselben Arie.

Siehe nächste Seite, No. 271.

Mit wie wenigen Instrumenten deklamatorische Hauptaccente hervorgehoben werden können, zeigt zunächst der vierte Takt. Die lebhaft aufwallende Figur der Violinen, der Eintritt des Kontra-

271.
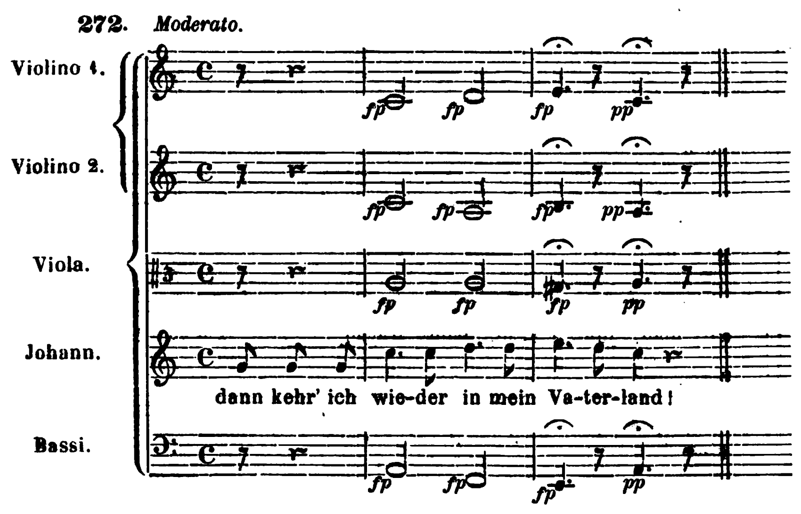




basses, welcher vorher geschwiegen, und das Forte machen, dass dieser Takt gegen die vorhergehenden dünneren so klangmächtig hervortritt. Der ähnliche gewaltige Accent im sechsten Takte wird durch die forte herausgeschleuderten Tripel- und Doppelgriffe der Violinen und Viola hervorgebracht und verstärkt, weil zuerst eine Pause und sodann das piano angegebene Viertel vorausgehen.

Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass Weigls »Schweizerfamilie« als eines der besten Muster zu betrachten ist, wie in der Oper der wahrste und tiefste Ausdruck mit sehr sparsamen Mitteln hervorgebracht werden und der schönste melodisch-deklamatorische Gesang überall mit der farbenreichsten Instrumentation er-

scheinen kann, ohne dass jener durch diese beeinträchtigt zu werden braucht.

Noch eine andere Bemerkung wollen wir hier machen.

Im Allgemeinen sind die Streichinstrumente die besten Begleiter des Gesanges. Ihre Klänge kontrastiren am schärfsten gegen alle Arten von Singstimmen. Selbst wenn das Streichinstrument im Einklang mit dem Gesang geht, thut es letzterem keinen Schaden. In folgendem Beispiel aus Méhuls »Je toller, je besser«



tritt Johanns Tenor deutlich und klangvoll heraus (natürlich wenn die Stimme des Sängers überhaupt klangvoll ist), obgleich das Streichquartett in tiefer Lage und die erste Violine im Einklang dazu ertönt.

Ich mache den Kunstjünger noch aus einem anderen Grunde auf diese kleine Stelle aufmerksam. Es liegt ein wunderbar tiefer Ausdruck in ihr.
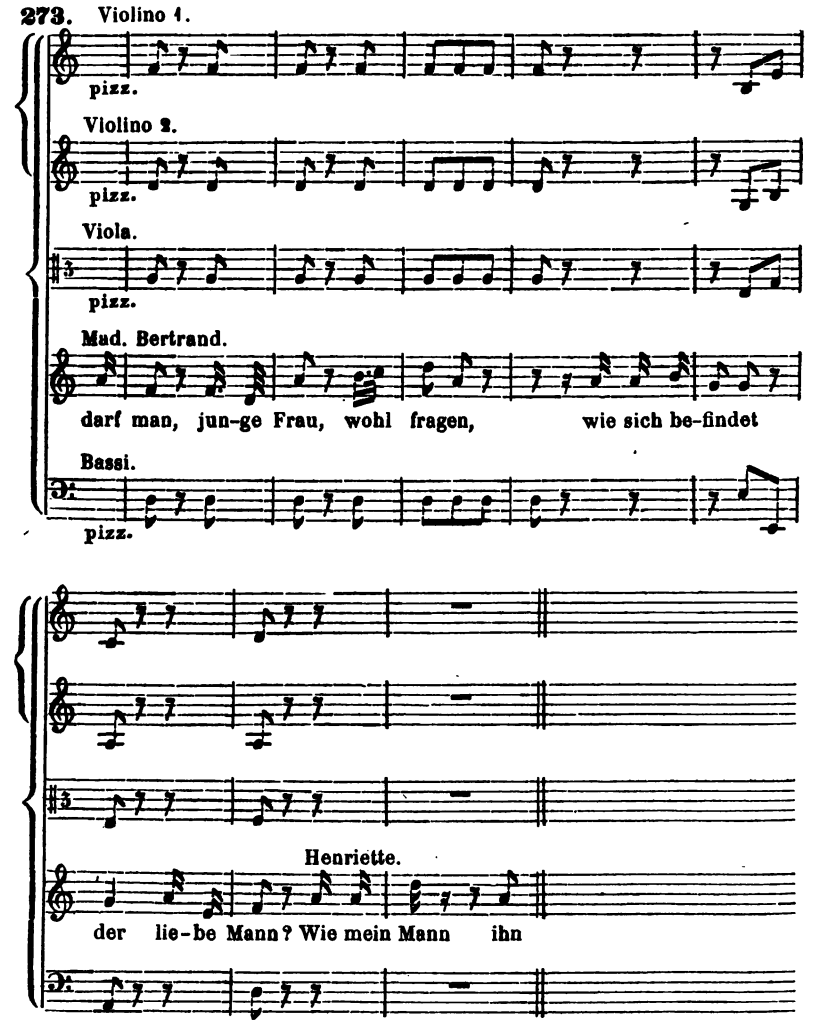
»Wenn ich meinen Herrn durch meine List zur Verbindung mit seiner Geliebten geholfen, dann kann ich mir von dem versprochenen Geschenk ein Hüttchen in meinem Vaterlande bauen, dann — dann kehre ich wieder in mein Schwabenland!« — denkt der zwar pfiffige, aber dabei treue und gefühlvolle Diener. Wie tiefergreifend ist das süsssehnsüchtige Gefühl durch den Eintritt des Edur- und Amoll-Akkords im letzten Takte, so wie durch das hinschwindende Pianissimo der Streichinstrumente ausgedrückt!

Gesangstellen, welche den treffendsten Ausdruck haben und die doch nur mit dem Streichquartett begleitet sind, wo die Singstimme hell wie die Sonne hervorglänzt, zeigen alle Opernpartituren auf, wenn sie auch leider in neuester Zeit seltener werden, als Sänger und Publikum wünschen mögen.

Eines jener Tonstücke, welche gleich beim erstmaligen Hören zündend in alle Herzen und Geister schlagen und in alle Zukunft hinein ihre Wirkungskraft nicht verlieren werden, ist das berühmte Zankduett in Aubers »Maurer und Schlosser.«

Hier sind einige Stellen daraus.

273.
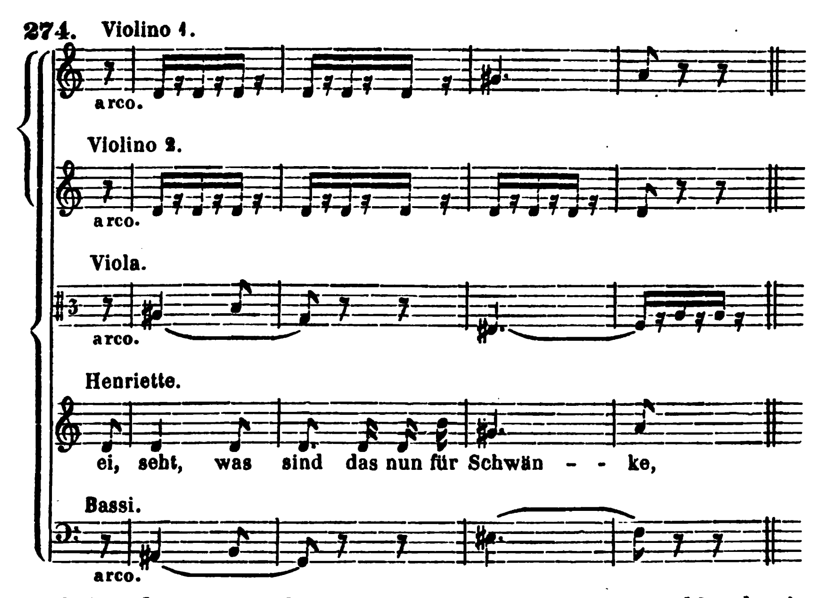


Nur das Quartett, in einfachen Anschlägen, pizzikato!

Und ferner:

Siehe nächste Seite, No. 274.
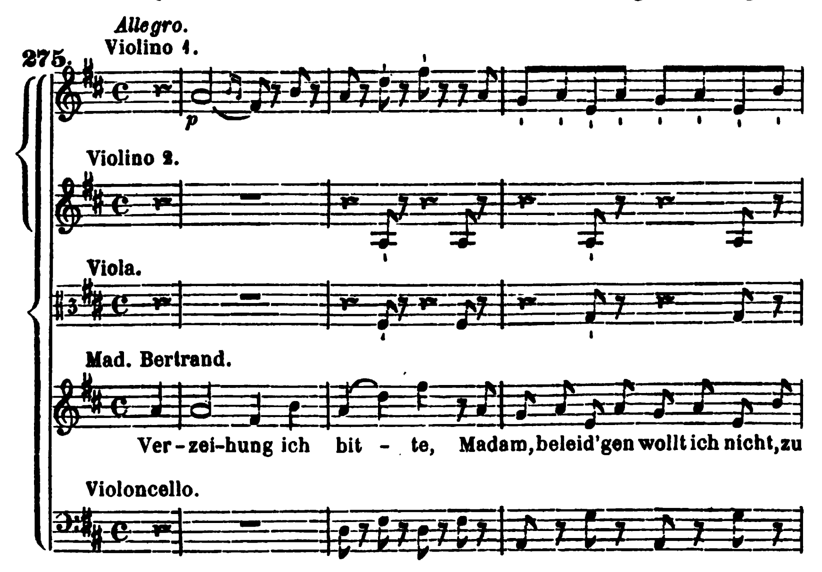
Nachdem die Stelle in Beispiel No. 273 von Henriette wiederholt worden, tritt die hier stehende ein. Ein herrlicher Kontrast im
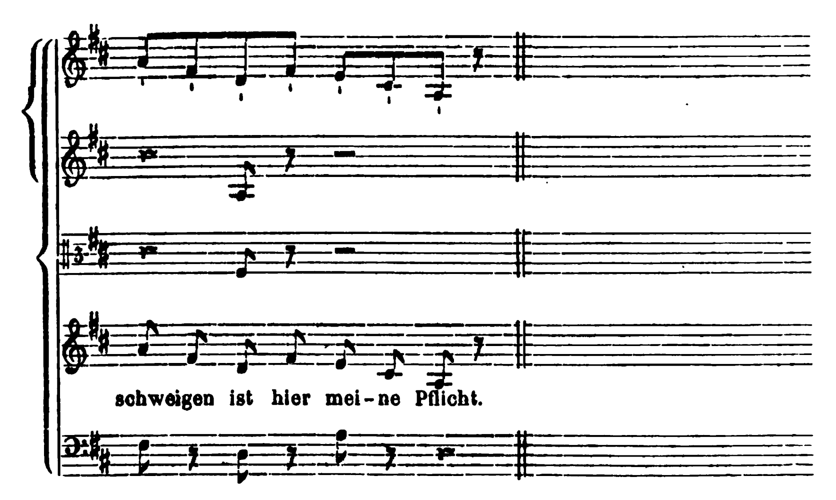
274.


Nacheinander entsteht da, bei ganz gleichen Instrumenten, blos durch vorhergehendes pizzikato und darauffolgendes coll arco.

Welch' drastische Wirkung das Allegro dieses Duetts hervorbringt, dessen Anfang hier folgt (No. 275), weiss jeder, der die Oper nur einmal gehört hat!

In allen diesen Sätzen ist das Akkompagnement kaum etwas mehr als rhythmische und harmonische Unterstützung der Singme-

275.




lodie. Aber diese ist überall so ausdrucksvoll in sich, dass sie auch keines Instrumentalschmuckes weiter bedarf, um die sicherste und schlagendste Wirkung hervorzubringen.

Haben wir indessen an Beispielen gezeigt, wie die Singstimme schon durch Streichinstrumente allein auf's Beste herausgehoben werden kann, so wollen wir damit die grossen Fortschritte und Vortheile, welche die neuesten Meister der Instrumentation gebracht, nicht etwa heruntersetzen und abweisen. Nur darauf muss immer und immer wieder hingewiesen werden, dass die schönste, blühendste, originellste Orchestration nichts taugt, wenn sie Ton und Wort des Sängers unhörbar macht.

Wie aber die Orchestermittel gar herrlich zu verwenden sind, ohne den Gesang zu belästigen, haben wir im Allgemeinen schon angedeutet und mögen weitere Beispiele anschaulich machen.

Eine Maxime dafür ist: Wo der Gesang schweigt, mag das Orchester seine Reize entfalten.

Das Andante in dem Auberschen Zankduett beginnt wie folgt.

Siehe nächste Seite, No. 276.

Man wird bei solcher Behandlung sogleich bemerken, dass zwei Vortheile gewonnen werden. Einmal entstehen durch den Wechsel von Instrumentenspiel und Gesang gute Kontraste überhaupt, sodann wird aber auch die Singstimme dadurch insbesondere kontrastirt und in's hellste Licht gebracht, vorausgesetzt natürlich, dass das Vor-, Zwischen- und Nachspiel auf den gegensätzlichen Klang der Singstimme Rücksicht nimmt, was allerdings nicht eben selten von den Komponisten vergessen wird.

276. Oboi.

Clarinetti in C.

Corni in D.

Fagotti.
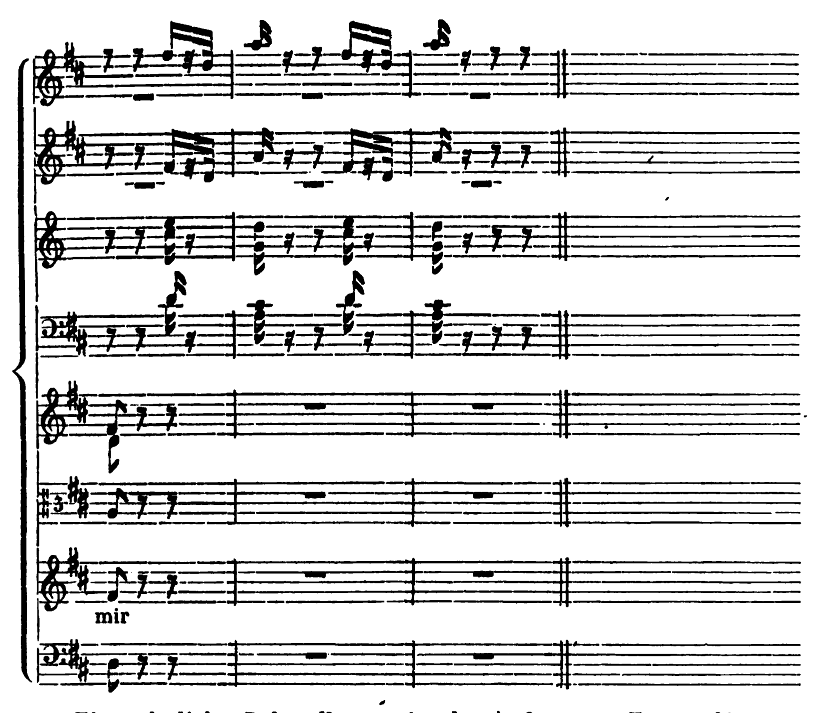
Violino 1. 2.

Viola.
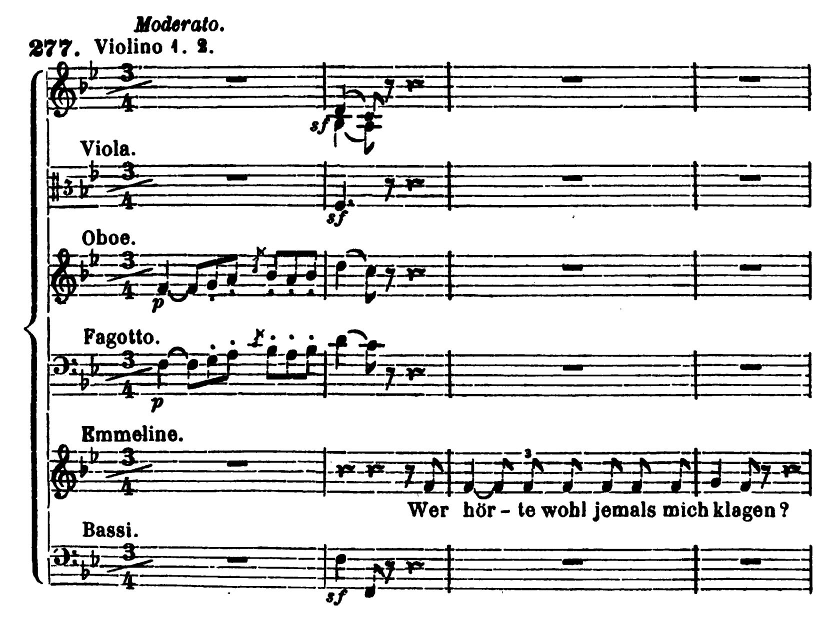
Henriette.

Wie, Madam Bertrand ist noch hier? Ihr Anblick ist unleidlich

Bassi.
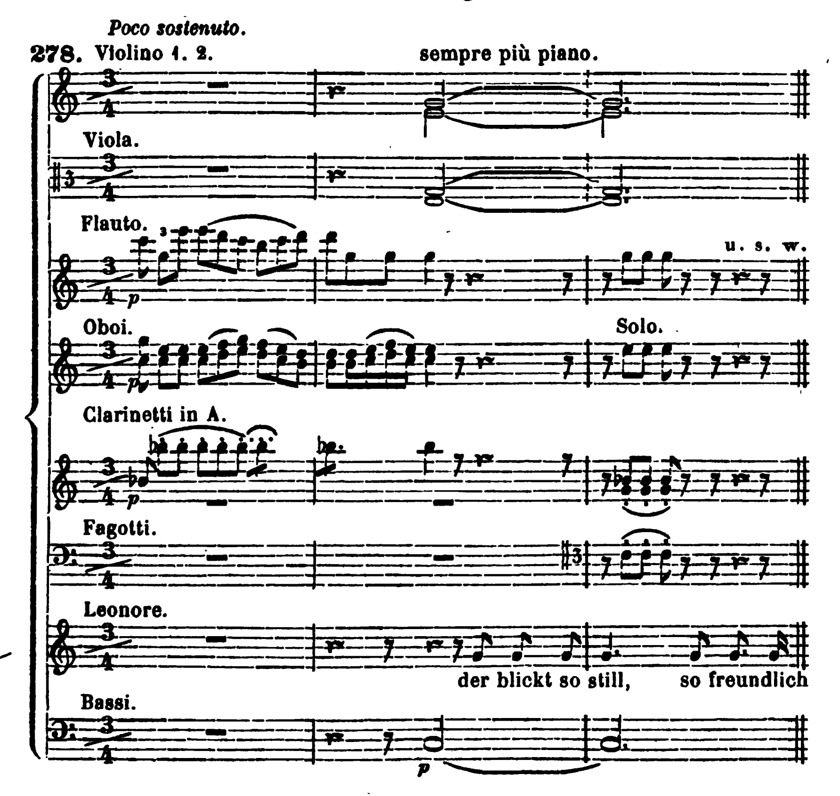


Eine ähnliche Behandlung zeigt der Anfang von Emmelinens Arie in der »Schweizerfamilie«.
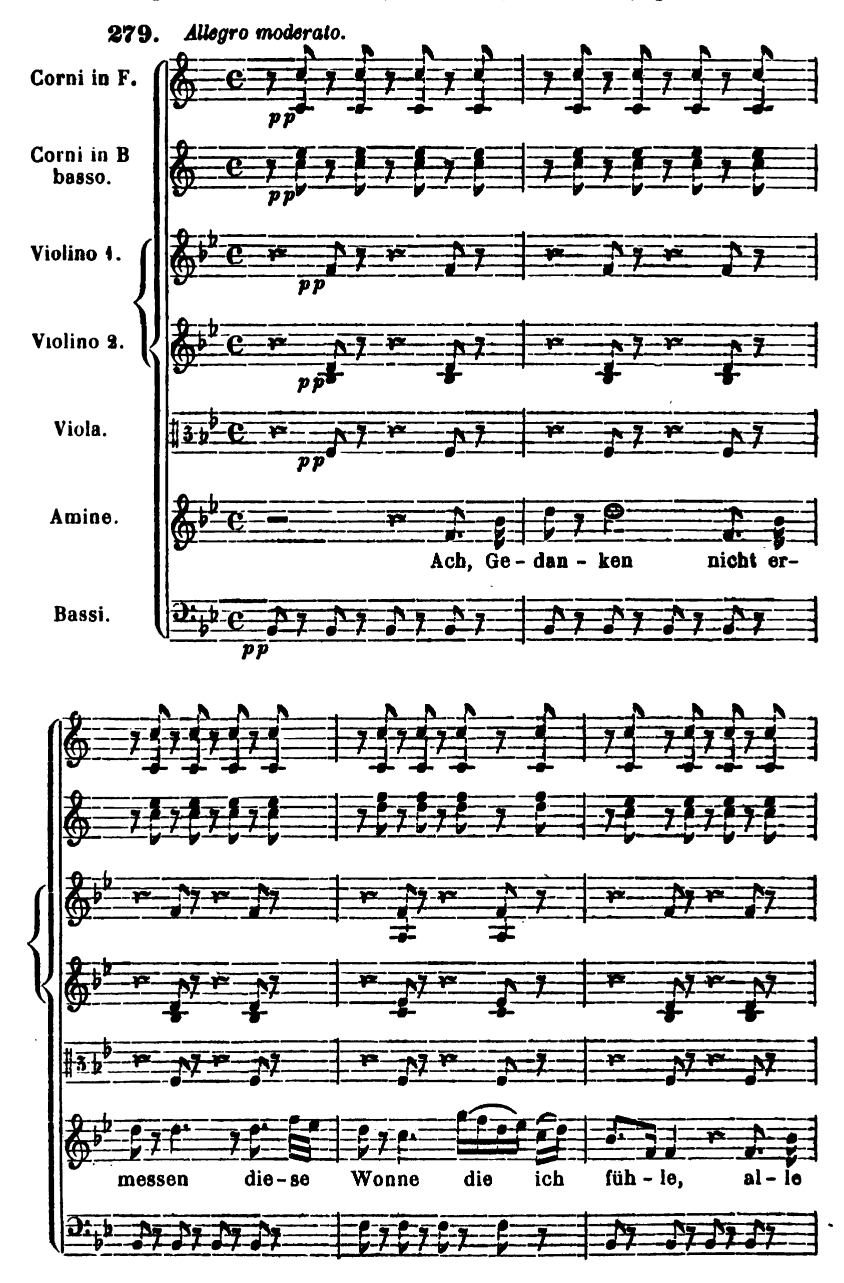


Diese Stelle, so wie die ganze Arie, ist neben der musterhaften und blühenden Instrumentation zugleich in Hinsicht tiefwahrer Seelenmalerei bewunderns würdig.
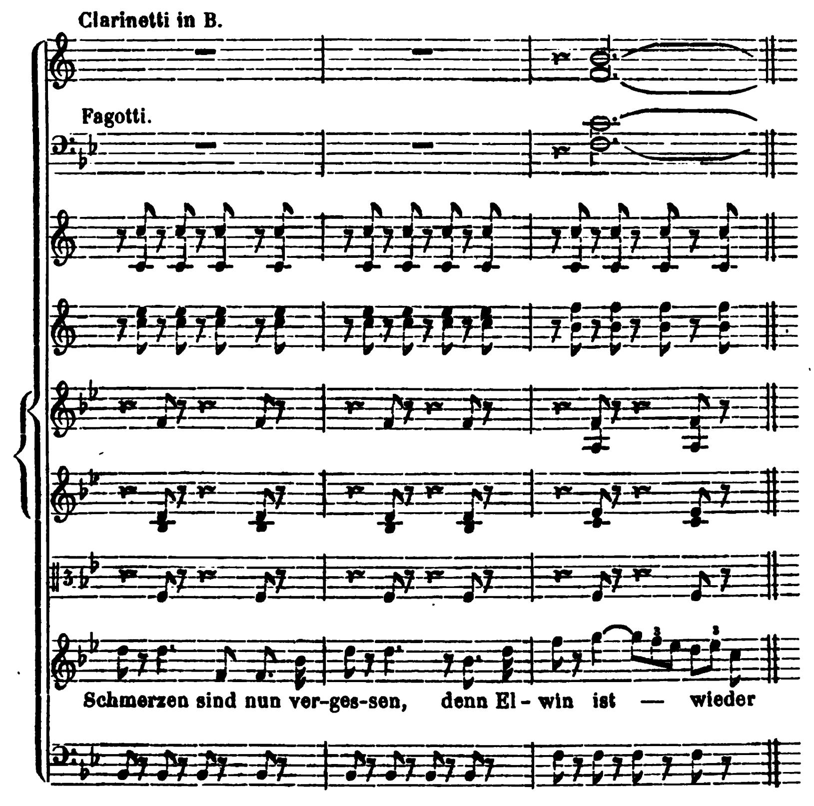
Emmeline will dem bekümmerten Vater ihre schmerzliche Sehnsucht und Melancholie verbergen. Der erste Takt des Vorspiels macht einen Anlauf zur Heiterkeit. Aber schon der heftige Accent des zutretenden Streichquartetts im zweiten Takte zeigt das Gewaltsame dieser versuchten Täuschung. Die vollständige Lüge aber offenbart der Gesang. Diese monotone Melodie, durch die Emmeline beweisen will, dass sie niemals geklagt habe, nie traurig gewesen sei, ist traurige Klage. Und dieser anstrengende und vergebliche Kampf eines schmerzlich getroffenen weiblichen Gemüths mit der Nothwendigkeit, äusserlich heiter und glücklich scheinen zu müssen, ist durch das ganze Tonstück in eben so schöner, klarer und begreiflicher Form als mit innerer Gefühlswahrheit ausgedrückt.

Einen der schönsten, ausdrucksvollsten und tiefstwirkenden Kontraste, durch abwechselnde Blas- und Streichinstrumente zu dem Gesang hervorgebracht, wird jeder mit Freuden in Partitur vor sich sehen, der Beethovens »Fidelio« gehört hat.



Beethovens Geist möge mir verzeihen, dass ich neben eine Stelle von ihm eine von — Bellini (No. 279) setze! Ich thue es, um dem Schüler begreiflich zu machen, dass er jedes Gute, gleichviel von
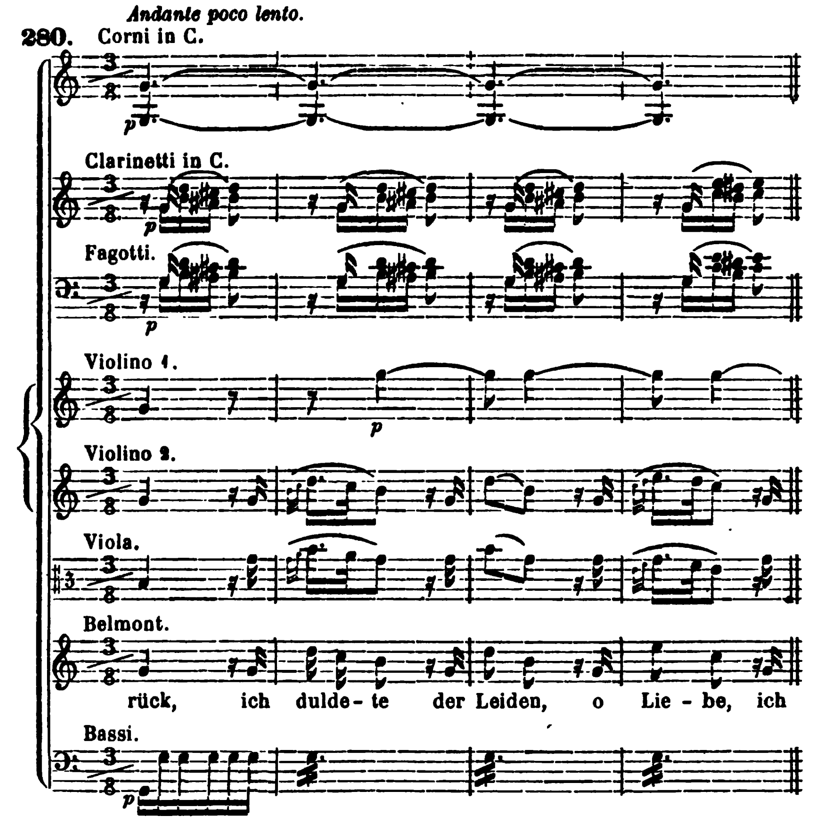




wem es herrühren mag, gelten lassen und den Nutzen daraus ziehen soll, der darin liegt.

Es ist wieder, wie bei den Italienern überhaupt, die Singmelodie, welcher der Ausdruck des Gefühls übertragen ist. Das Akkompagnement malt aber ganz gut die feurig freudigen Pulsschläge eines liebeseligen Mädchenherzens; die Orchesterklänge sind höchst wohllautend, voll und frisch, ohne die Singstimme zu überdecken, die sich vielmehr glänzend von denselben abhebt.

Sind Stellen, in welchen die Kraft des Ausdrucks der Singmelodie übertragen ist und das einfache Akkompagnement derselben nur als harmonische und rhythmische Unterstützung dient, dem Sänger die liebsten und dem Publikum die verständlichsten, so habe ich doch schon bemerkt, dass sie in einer Oper natürlich nicht die alleinigen sein können. Situation und Charakter, Mannichfaltigkeit und Kontrast, die Fortschritte in der Instrumentation verlangen öfters eine selbständigere und ausgearbeitetere Mitsprache des Orchesters. Dennoch darf der Grundsatz, dass der Gesang überall deutlich hörbar bleiben soll, nicht verletzt werden.

Wie beides zu vereinigen ist, lehren uns viele Beispiele grosser Meister.

Betrachten wir zunächst einige Stellen von **Mozart**.

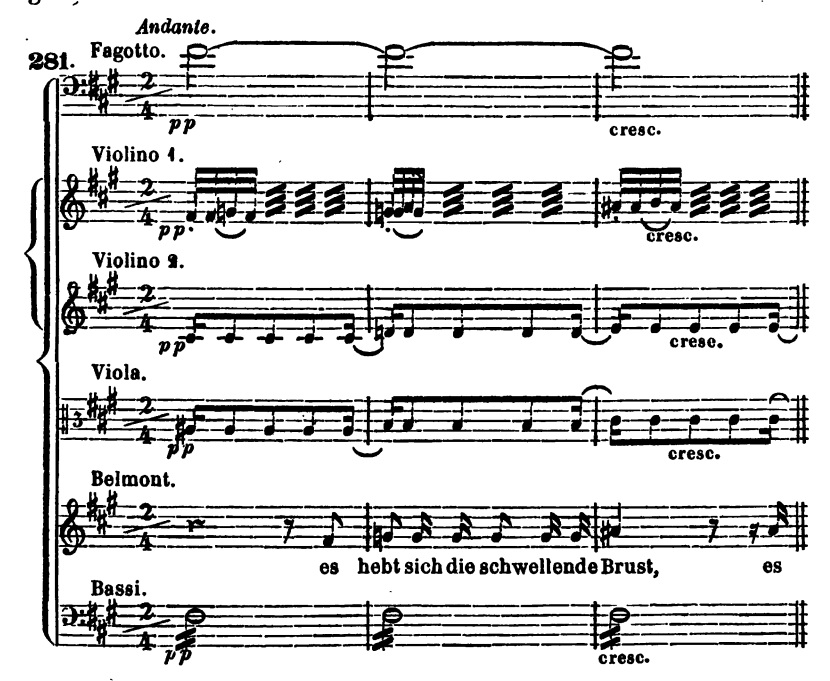


Es sind in diesem Beispiel aus der ersten **Arie Belmonts** vier verschiedene Orchesterpartien vereint. Bass und Hörner bilden den Grund; darauf heben sich Klarinetten und Fagotte mit einer Melodie, zweite Violine und Viola (sich an die Singmelodie schliessend) mit einer zweiten, die erste Violine mit einer dritten Partie selbständig ab. So voll das Bild kolorirt ist, die Singstimme wird nicht überdeckt. Der Grundton der Hörner und des Basses liegt unter ihr; die erste Violine kontrastirt scharf gegen dieselbe durch ihre hohe Lage, zweite Violine und Viola unterstützen sie. Nur die Klarinetten und Fagotte könnten ihrem Klange gefährlich werden. Die Figur dieser Instrumente quillt aber immer erst zwischen der Singmelodie voll hervor, wenn diese ihre Hauptnoten bereits zu Gehör gebracht.

Wo gäbe es eine Arie, welche die **zweite Arie Belmonts** (A dur, $^2/_4$) an süssem Liebeszauber und Reichthum immer schöner

und blühender hervorquellender Tonbilder überträfe! Man kann den Gesang weglassen und es bleibt fast noch ein selbständiges liebliches Orchesterstück übrig. Und doch ist der Gesang kein Nebenwerk, sondern überall wo er eintritt bedeutend und wesentlich.
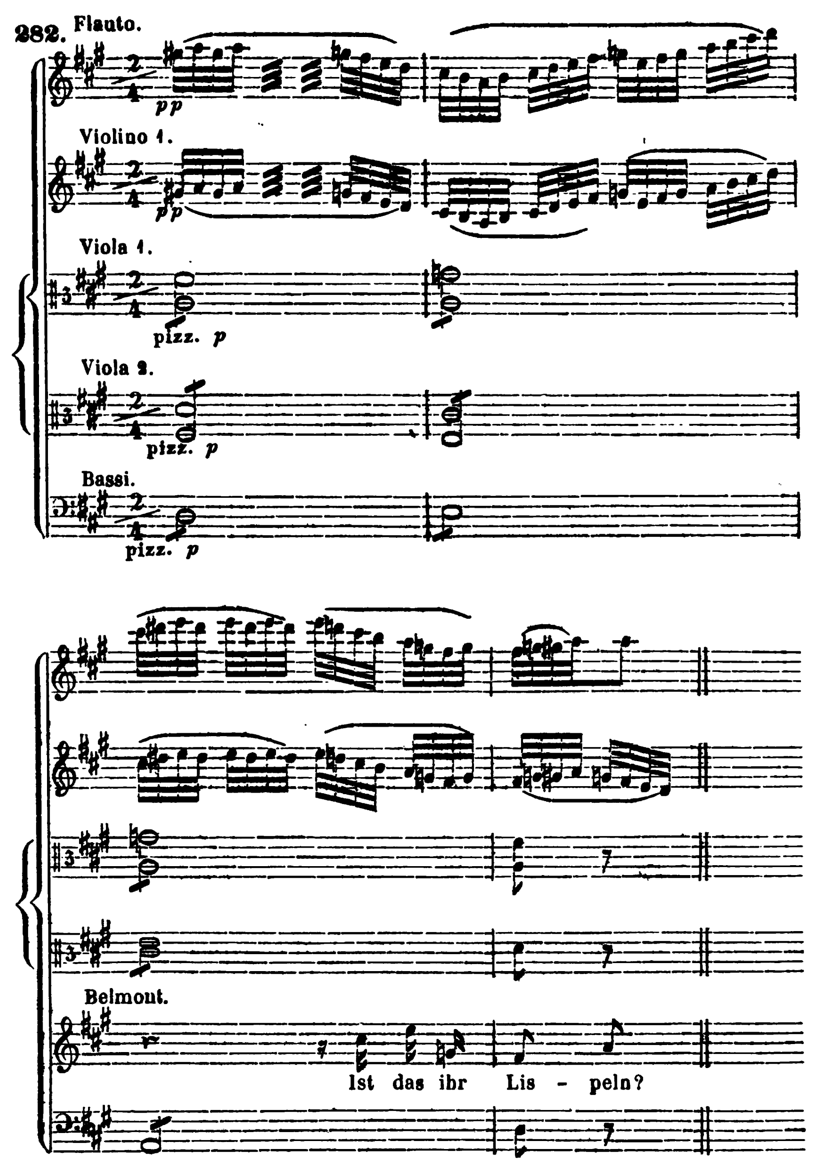
Welche Fülle und welcher Wohllaut des Orchesterklanges in folgender Stelle, nur mit Streichquartett und einem Fagott hervorgebracht!



Obgleich die Singstimme in tiefer Lage ertönt und das Akkompagnement im Halbdunkel gehalten ist, tritt erstere doch genugsam für den Ausdruck des süss-ahnungsvollen Gefühls hervor.

In nachstehendem Beispiel No. 282 begegnet uns eine Gestaltung, wo das Orchester die Hauptsprache führt und der Sänger nur rhapsodisch-deklamatorisch einfällt. Veranlassungen zu solchen Behandlungsweisen liegen wohl in jedem Operntexte. Das Gefühl, von dem ein Mensch ergriffen worden, wallt, so lange es lebt, ununterbrochen in seiner Brust fort, aber die A u s s p r a c h e desselben durch Worte kann Unterbrechungen erleiden. Dem analog treten beim Sänger Pausen ein, während das Orchester die innern Regungen fortmalt. In solchen Fällen erhält daher der Komponist Gelegenheit, seine Instrumentationskunst unbehindert walten und den Sänger, wo er rhapsodisch einfällt, allenfalls ein wenig in Schatten treten zu lassen.

282.



Aehnlich ist die folgende Stelle No. 283 behandelt, nur noch voller und rührender instrumentirt.
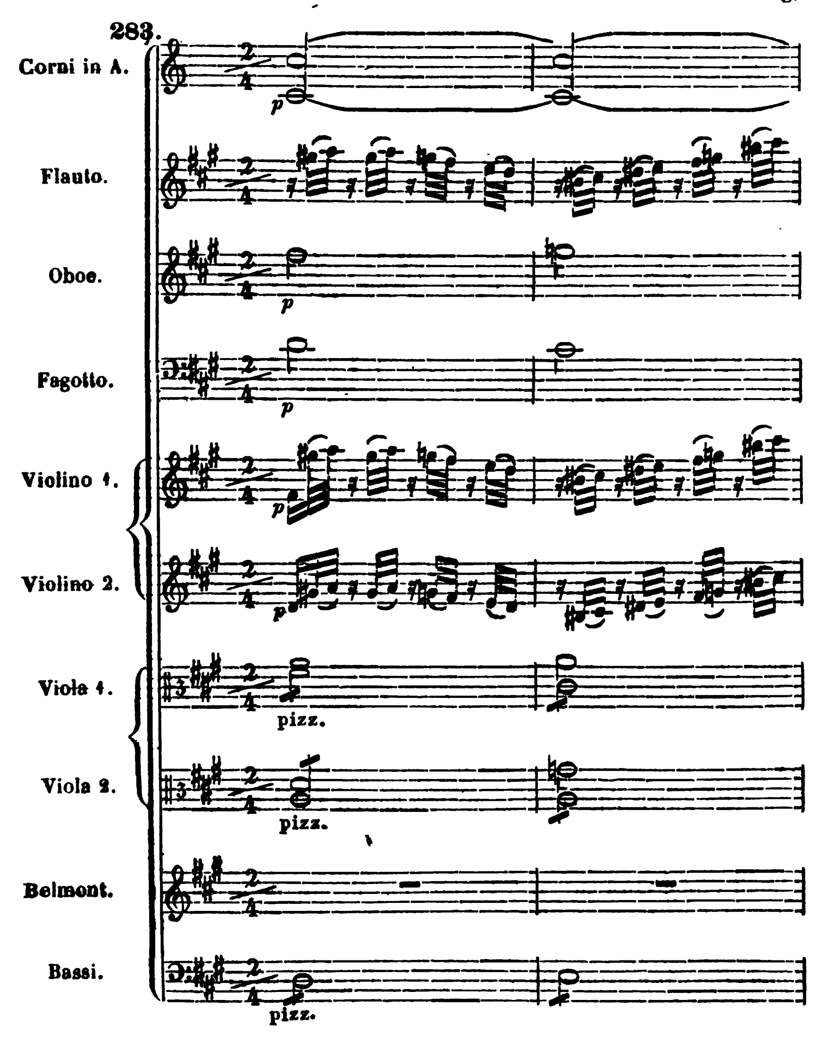
Einen weiteren Beleg, wie das schönste Instrumentenspiel zwischen die kleineren und kleinsten Phrasen des Sängers geschoben werden kann, so dass eines das andere kontrastirt und hebt, liefert das folgende Bildchen aus derselben Arie.
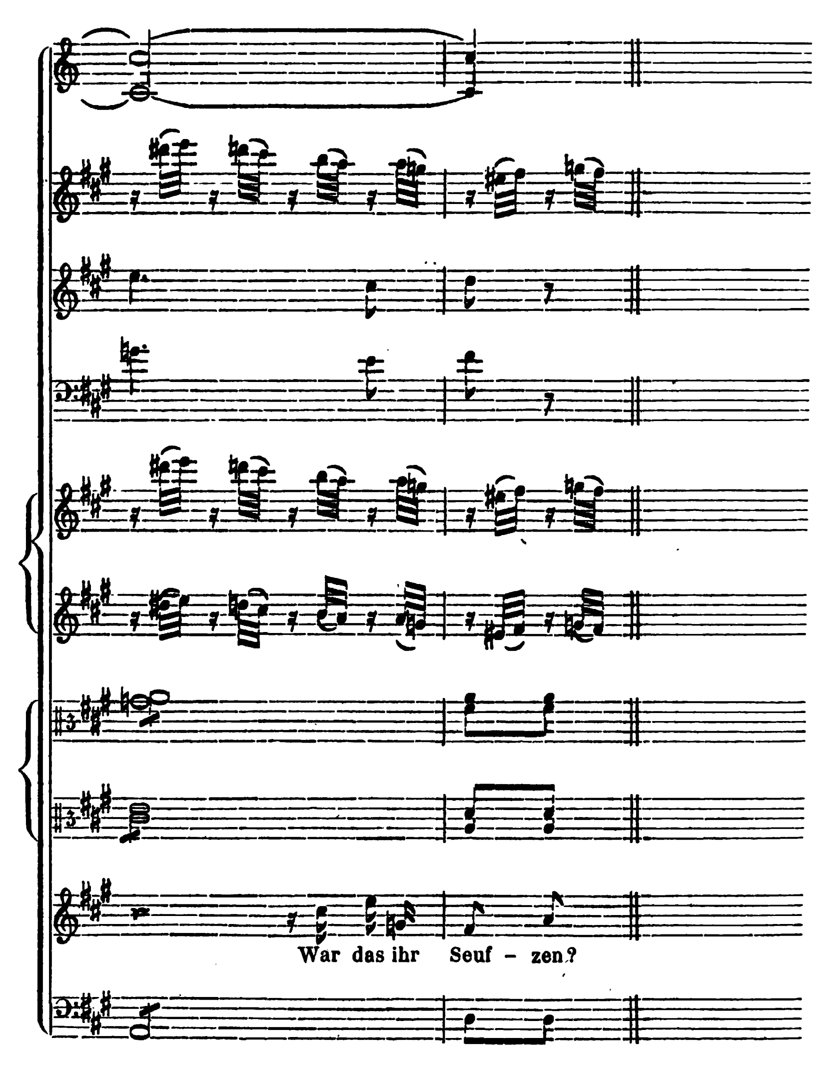
Siehe Seite 305, No. 284.

Die dann folgende Stelle aus Konstanzens Arie zeigt eine ähnliche aber noch mehr polyphon ausgearbeitete Behandlung des Orchesters.

Siehe Seite 306, No. 285.
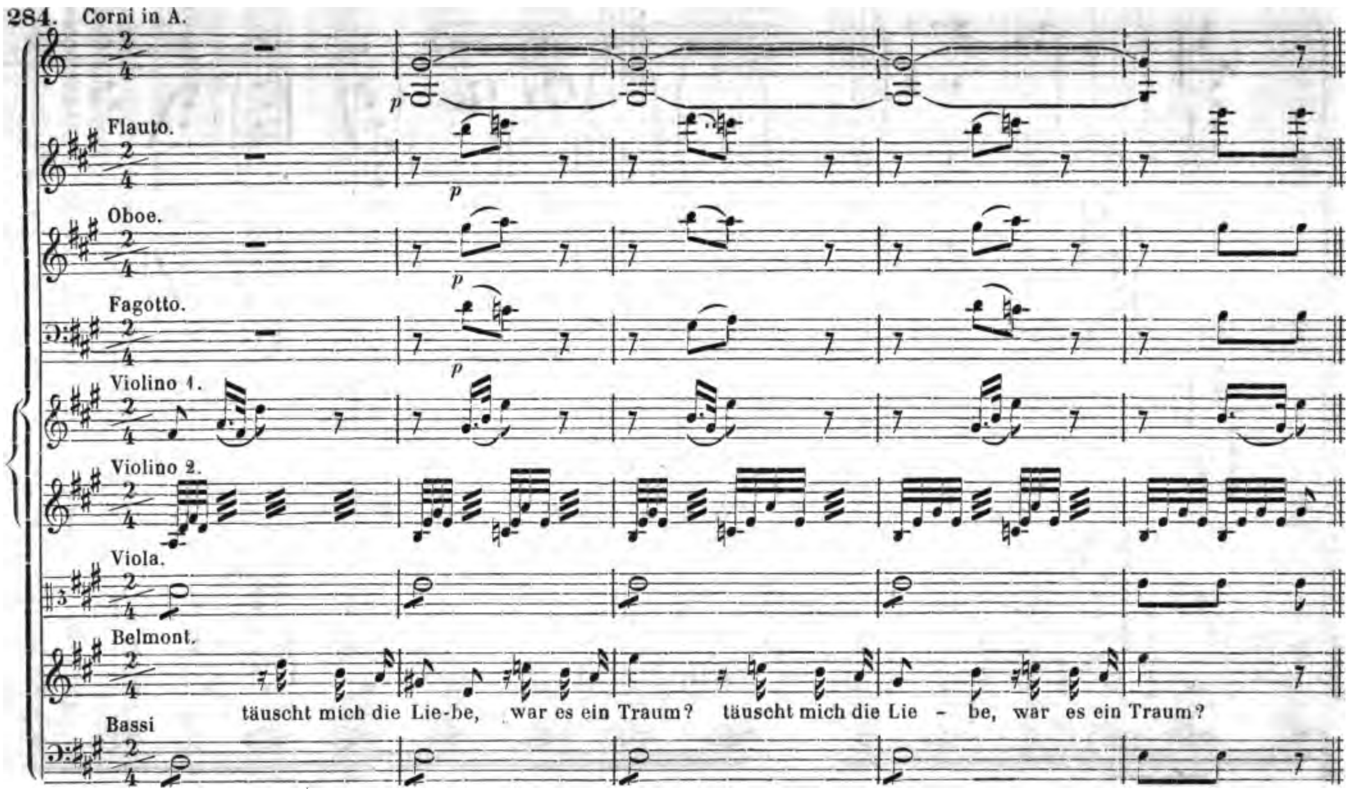
Hier decken zwar die eintretenden Fagotte und namentlich die Töne der Klarinetten, welche in gleicher Region mit der Singstimme liegen, letztere etwas zu, aber wenn die Stelle, wie sie soll, im zarten piano vorgetragen wird, bleiben der Sängerin Töne und Worte doch vernehmbar genug und der Instrumentalschatten, der sie überzieht, ist von so tiefwahrem Ausdruck und so rührender Wirkung,
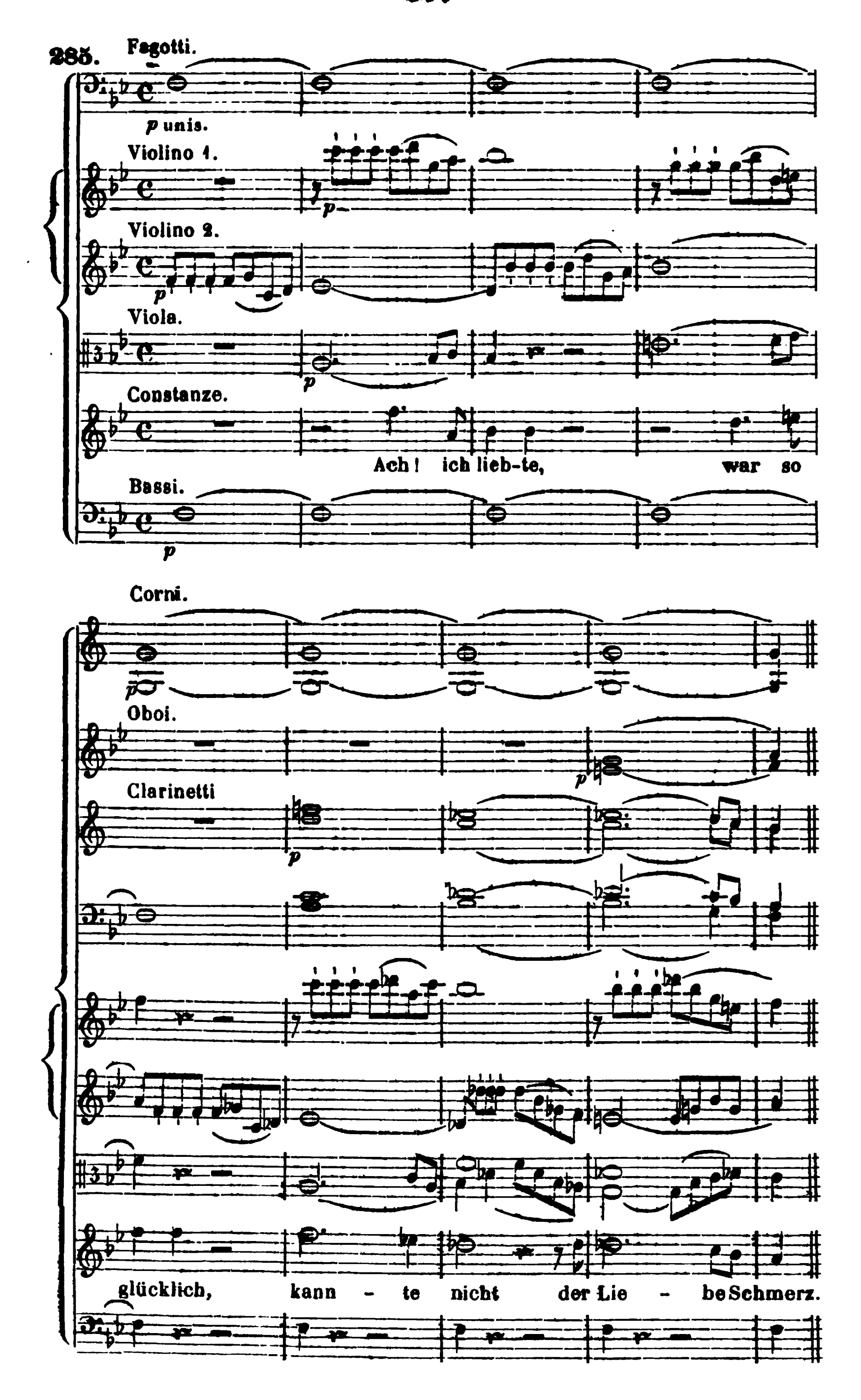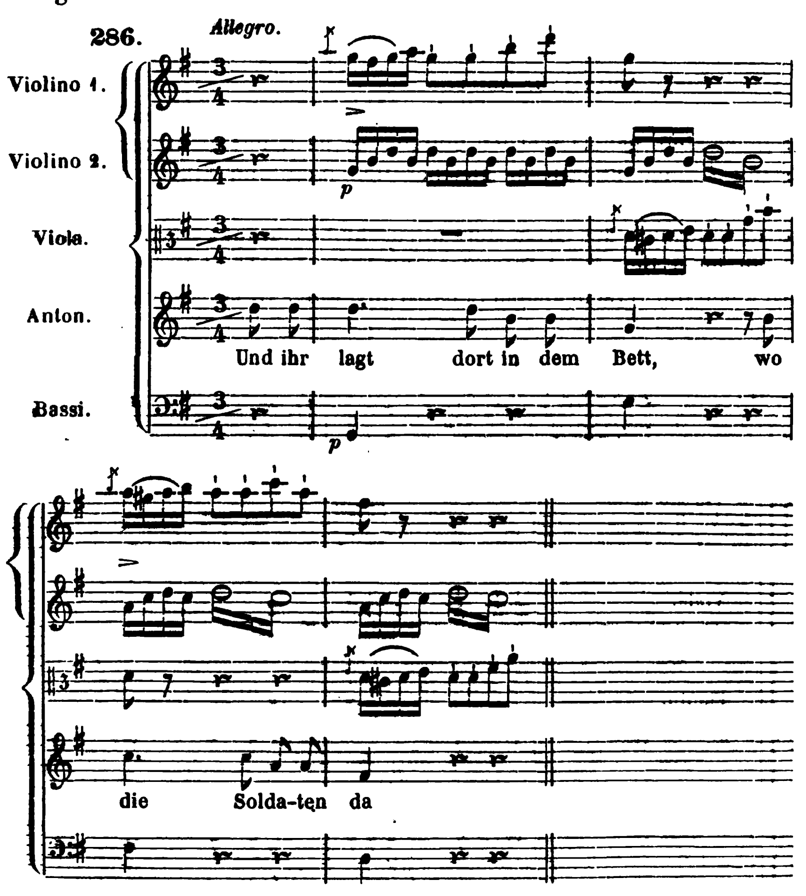




dass man ihn wohl unter die vollberechtigten Ausnahmen zählen darf.

Alle guten Opernkomponisten haben solche Bilder, in welchen das Orchester bedeutend hervor-, der Gesang etwas zurücktritt. Zahlreicher noch als bei Mozart findet man sie bei Cherubini. Aber freilich sind sie auch bei diesem Meister zum grössten Theil so behandelt, dass der Gesang nicht etwa in dunkeln Instrumentalwolken gänzlich verschwindet, sondern trotz des oft polyphonen Spiels des Orchesters doch noch selbständig hervortritt.


284.
Corni in A.
Flauto.
Oboe.
Fagotto.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Belmont.
täuscht mich die Lie-be, war es ein Traum? täuscht mich die Lie - be, war es ein Traum?
Bassi


285.
Fagotti.
p unis.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Constanze.
Ach! ich lieb-te, war so
Bassi.
Corni.
Oboi.
Clarinetti
glücklich, kann - te nicht der Lie - be Schmerz.

Man sehe folgenden Satz aus dem ersten Finale des Wasserträgers.



Welch' schönes Spiel dreier Stimmen, der ersten Violine und der Viola in Nachahmungen und des Gesanges als selbständige Melodie dazu.
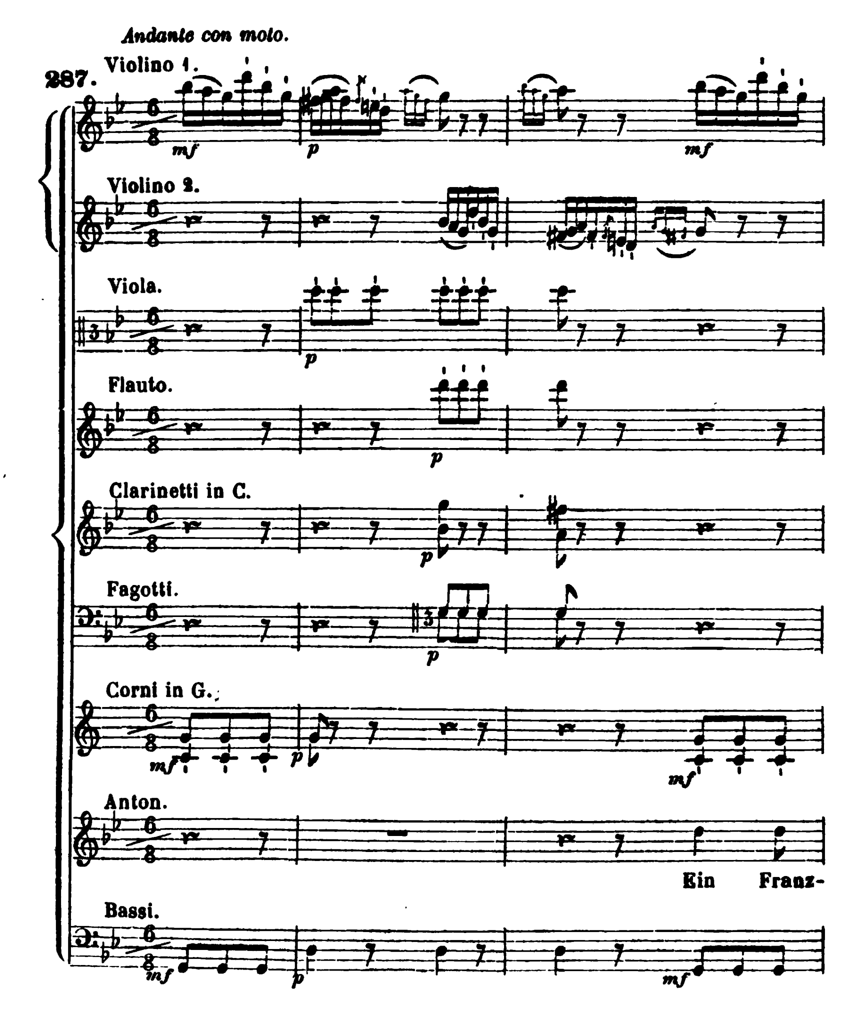
Durchsichtigkeit des Orchestersatzes heisst das eine Mittel, welches solchen Gestaltungen die Berechtigung ertheilt, in der Oper zu erscheinen, Kontrast gegen die Singstimme heisst das zweite. Wie geschickt und wirkungsvoll beide Grundsätze hier ausgeprägt sind, liegt deutlich vor Augen.
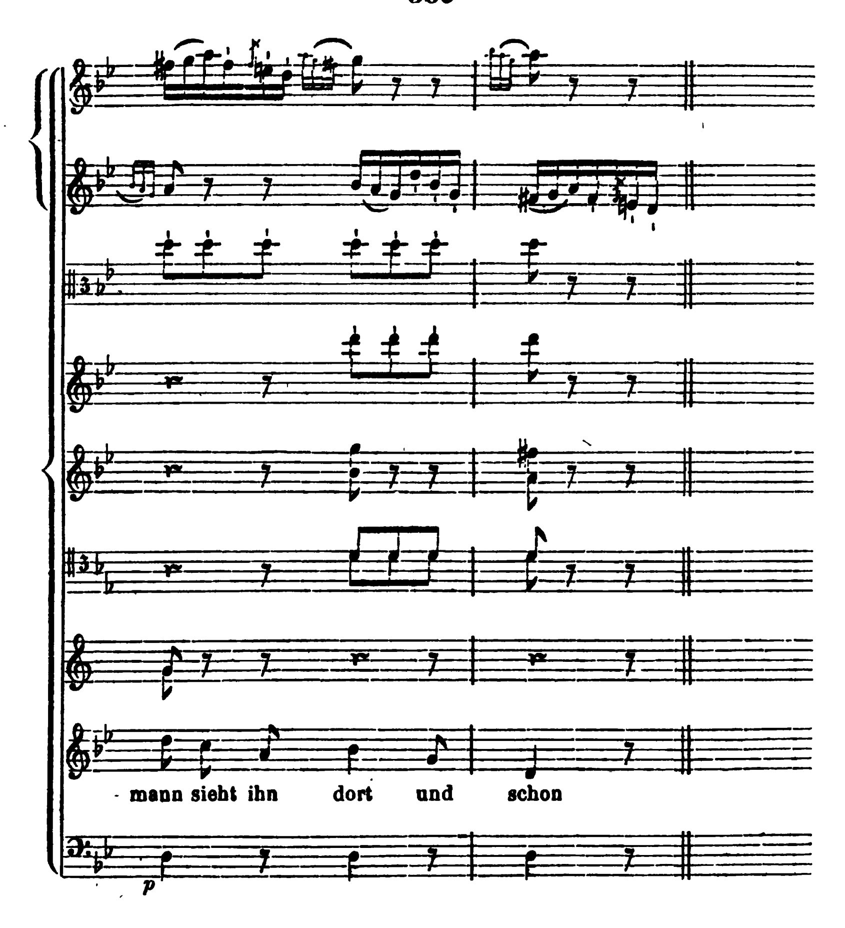
Reicher (nebst Streichquartett auch mit Blasinstrumenten), aber ebenfalls durchsichtig und gegen die Singstimme kontrastirend ist die folgende Stelle (No. 287, Seite 308) aus derselben Oper behandelt. Auch sie bedarf nach dem bereits Gesagten keiner weiteren Erklärung.

Und wieder ganz nach denselben Maximen hat Weigl in der »Schweizerfamilie« viele schöne und ausdrucksvolle Instrumentalstellen geschaffen, wovon folgendes Bruchstückchen aus Emmelinens erster Arie ein gutes Beispiel liefert.

Siehe Seite 310, No. 288.
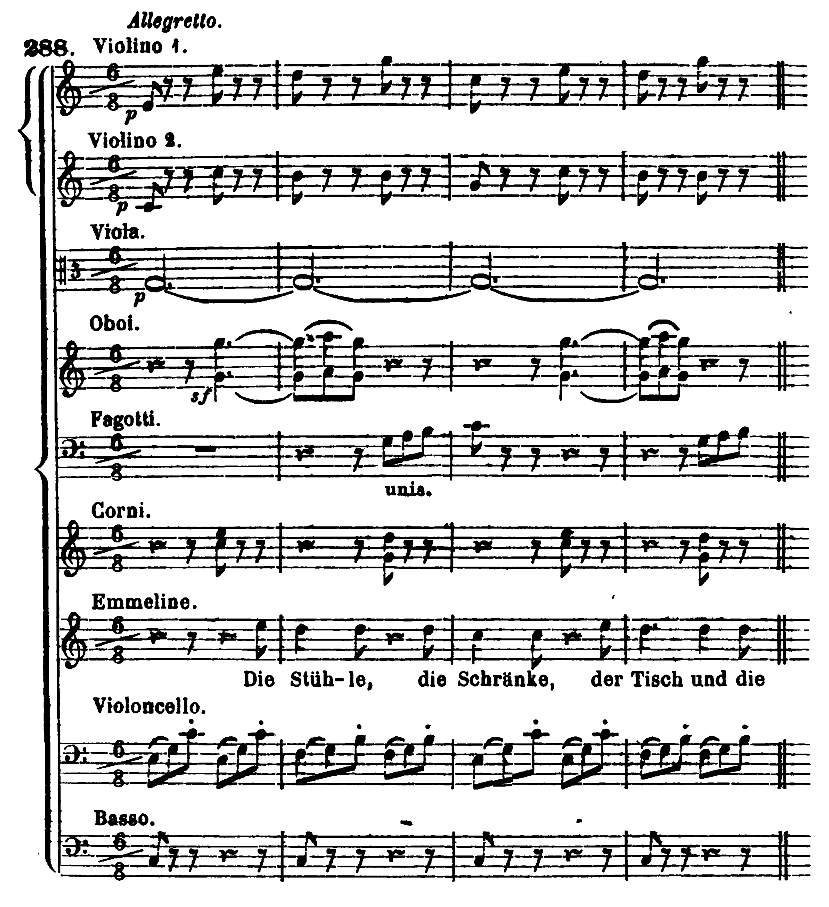
Wenn wir indessen den Grundsatz festhalten wollen, dass der Sänger stets gehört werden müsse, so ist damit nicht gesagt, dass seine Stimme überall in gleicher Helligkeit und Stärke erscheinen solle. Denn in letzterem Falle würde nicht allein der Komponist in dem Gebrauch des Orchesters allzusehr beschränkt werden, sondern auch jener Reiz des Kontrastes zum grössten Theil verloren gehen, welchen die verschiedenen Schattirungen des Gesanges durch Instru-





mentenspiel hervorbringen und wodurch die grosse Mannichfaltigkeit der Tonbilder überhaupt erst möglich wird.

Schon in den bisher gegebenen Beispielen haben wir sehr verschiedene Verhältnisse des Orchesters zu der Singstimme gesehen. Von ihrem alleinigen Ertönen, bei gänzlichem Schweigen aller Instrumente, bis zu ziemlich dicken Instrumentalschatten, welche sie überziehen, waren die verschiedensten schwächeren und stärkeren Grade einfacheren und zusammengesetzteren Orchesterspiels zu bemerken. Dies tritt nun noch weit abwechselnder hervor, wenn man ganze Opernpiecen betrachtet, wo die Kontraste in dem Nacheinander der Perioden und Gruppen zu beobachten sind. Die Oekonomie dieses Buches erlaubt eine Veranschaulichung dieser mannichfaltigen Kontrastirungsweisen in ganzen Stücken nicht. Aber an einigen längeren Stellen können und müssen sie nachgewiesen werden.



In nachstehendem Bruchstück aus »Sarastros« ewig schöner Arie erblicken wir mannichfaltige Grade des helleren und dunkleren Hervor- und Zurücktretens der Singstimme gegen das Orchester.

Bei *a* wird der Gesang sanft schattirt durch das Streichquartett; bei *b* tritt er ganz allein in hellstem Lichte hervor; bei *c* wird er, obgleich das Quartett wieder eintritt, doch weniger als bei *a* überschattet, weil die Achtel des Akkompagnements abgestossen werden, folglich nicht fortklingen, sondern kleine Pausen dazwischen entstehen.

Nun tritt bei *d* die relativ am stärksten schattirte Stelle in diesem Stücke ein. Hörner und Fagotte, dazu die zweite Violine und Viola geben einen dunklen forterhaltenen Farbenüberzug, durch welchen natürlich der Klang der Singstimme etwas verhüllt wird. Allein sie wird durch ein Mittel unterstützt, das Mozart und andere gute Komponisten bei den männlichen Stimmen sehr oft in ähnlichen

289. *Larghetto.*

Corni in E.

Flauti.

Fagotti.

Violino 1. a. b. c.

Violino 2.
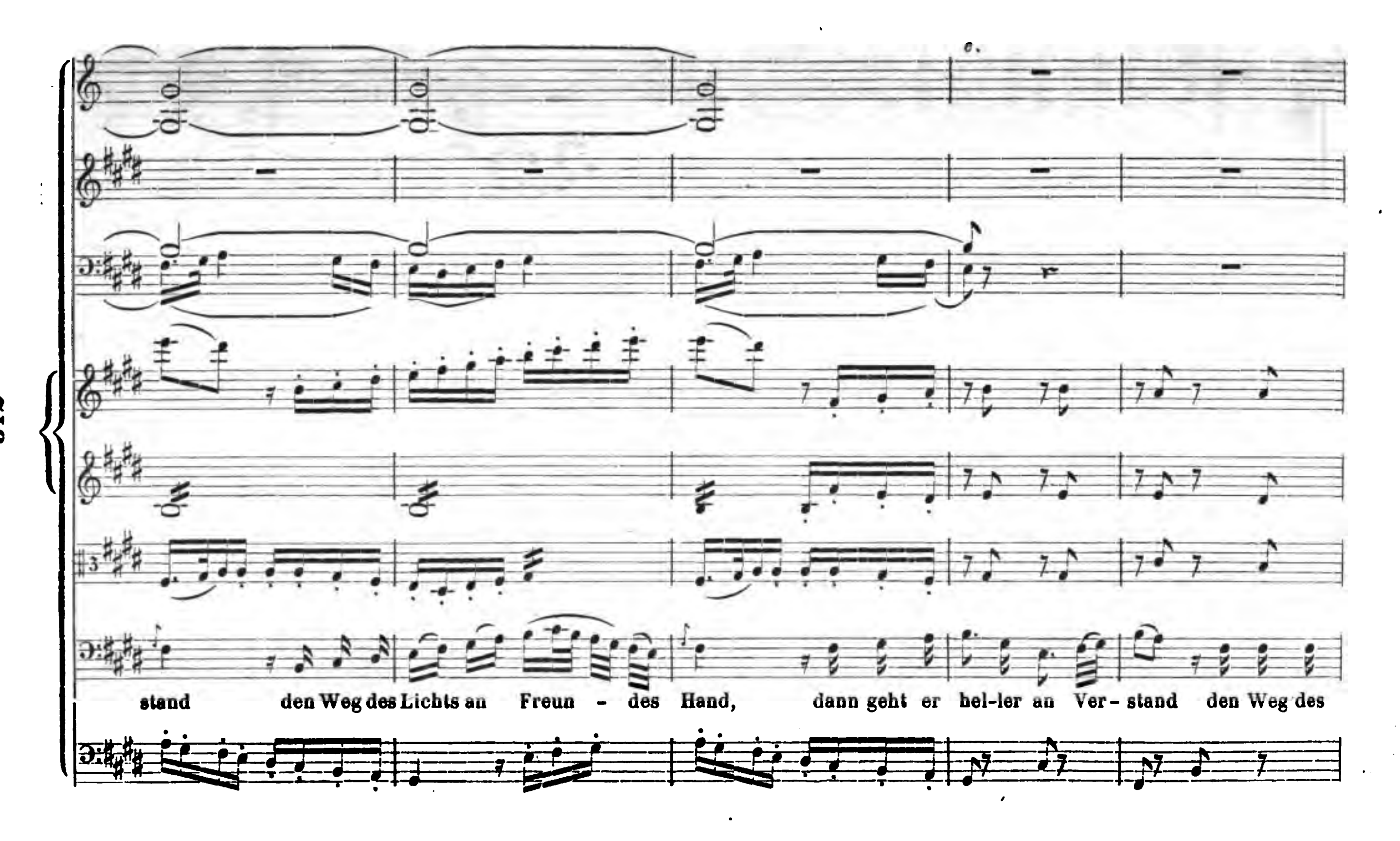
Viola.
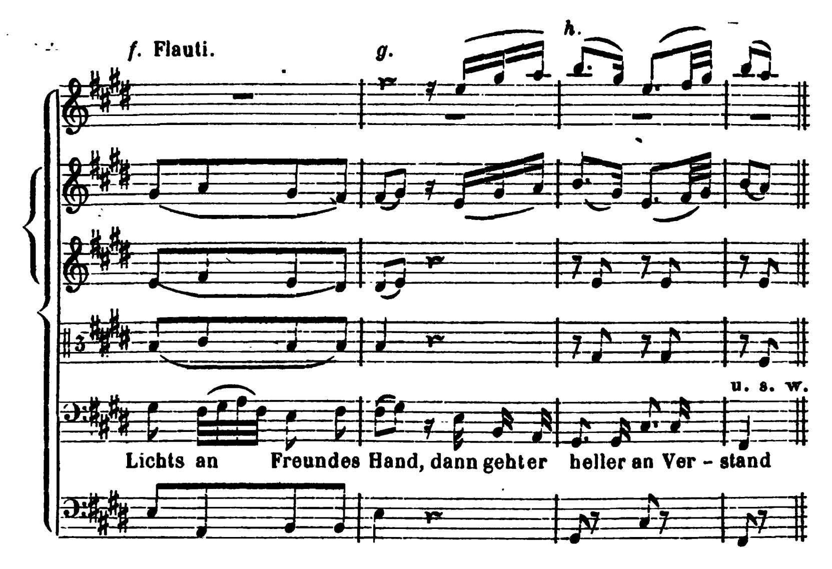
Sarastro.

und ist der Mensch ge - fal - len, ist Rath und Hül - fe Pflicht, dann geht er hel-ler an Ver-

Bassi.

d. p p


stand den Weg des Lichts an Freun - des Hand, dann geht er hel-ler an Ver - stand den Weg des
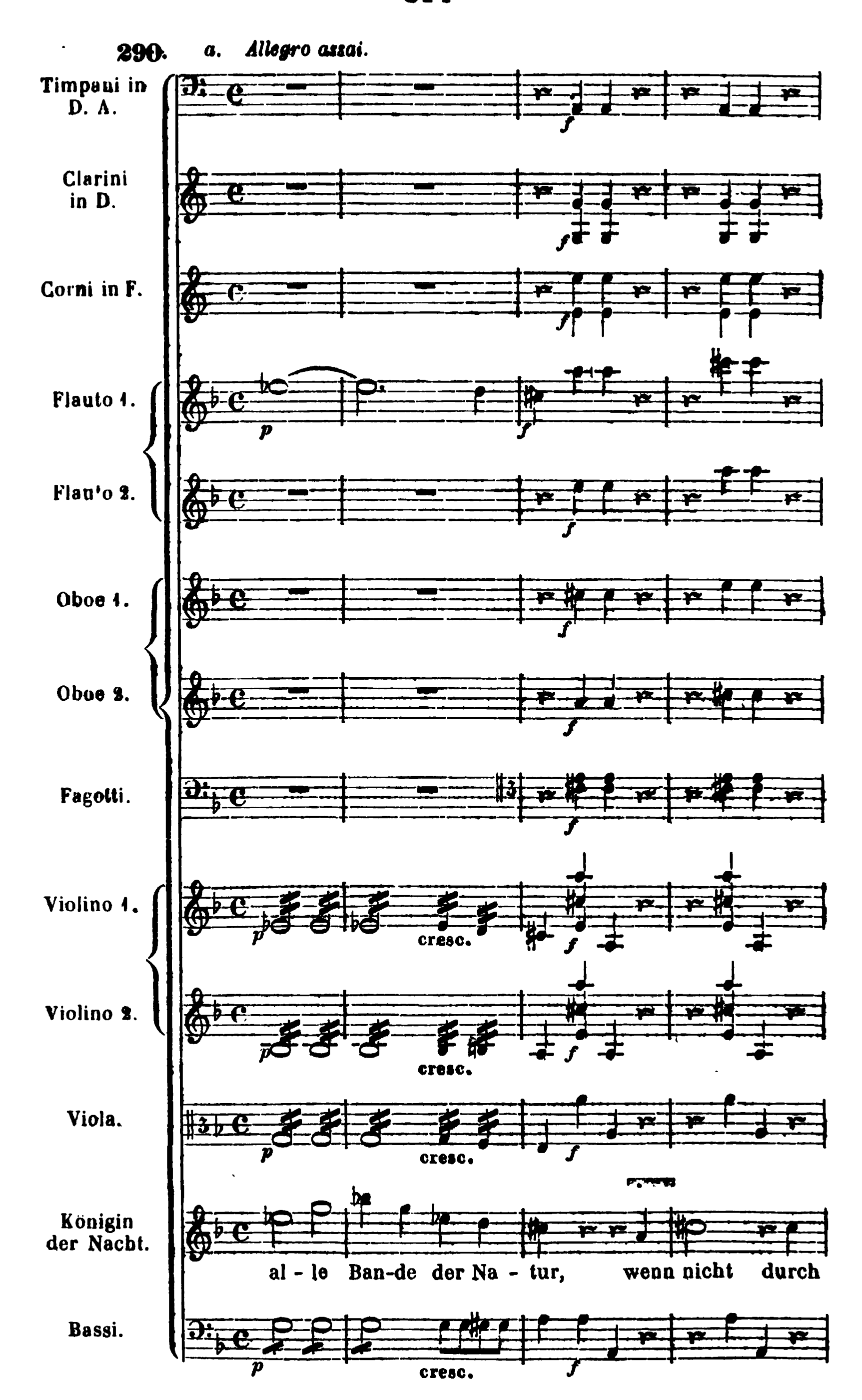


Fällen anwenden, nämlich durch das Mitspiel der Melodie durch die Violine in höherer Oktave. Zugleich wird hier neben dem Kontrast im Nacheinander, gegen die vorhergehende und nachfolgende Stelle genommen, zugleich ein herrlicher Kontrast im Miteinander durch die in der Tiefe eintretende nachahmende Figur des Basses gewonnen. Wird nun aber in diesen fünf Takten der Klang der Singstimme in einen dunkleren Schatten gehüllt, so thut ihr Heraustritt bei *e* in das einfache und durchbrochene Akkompagnement und damit in's hellste Licht um so wohler. Und hierdurch werden voller instrumentirte Gesangphrasen gerechtfertigt, nämlich durch ein nachfolgendes helles Licht. Deutlich hörbar muss der Sänger aber natürlich auch in solchen dickeren Schattenstellen bleiben.
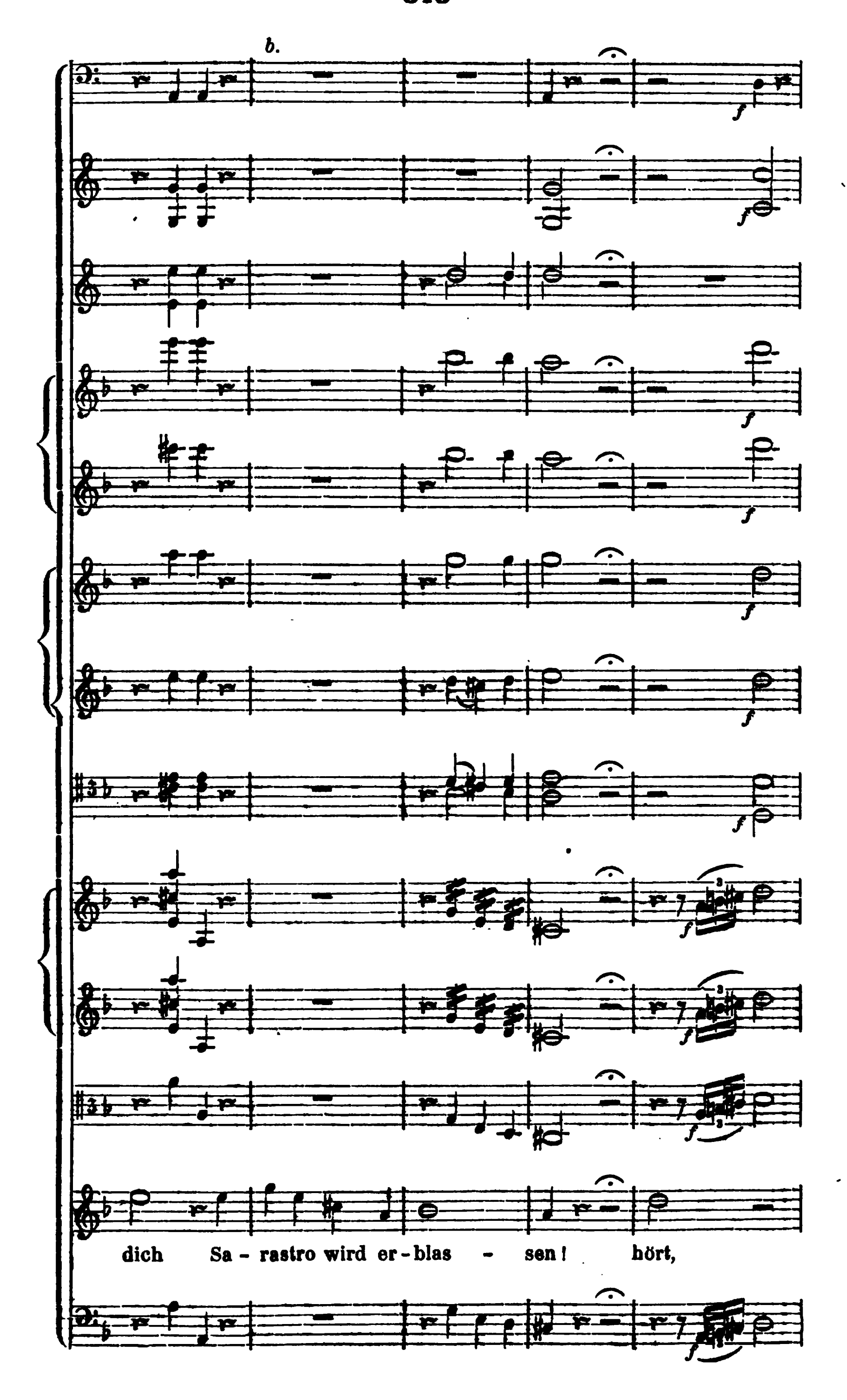
Bei *f* entsteht eine kleinere kontrastirende Schattirung der Singstimme gegen *e* blos durch die gebundenen Achtel des Streichquartetts. Bei *g* und *h* tritt der Gesang wieder heller hervor, weil das Orchester wieder dünner und das Akkompagnement durchbrochener erscheint.
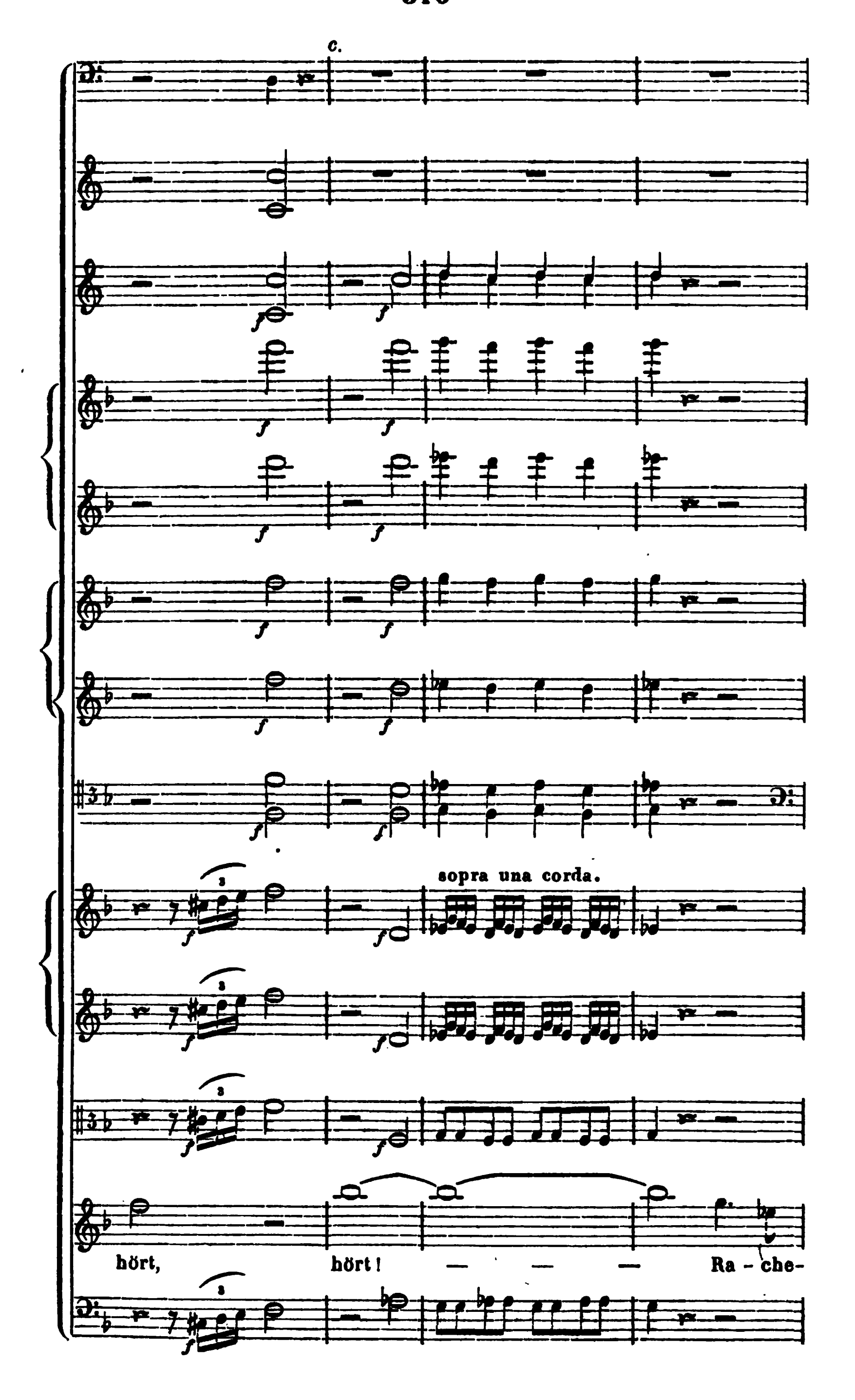
Und was hier in kleinem Raume und engen Dimensionen zu sehen, das wird man in grösseren Stücken und grösseren Verhältnissen bei allen guten Komponisten immer wieder finden: ein geringeres oder stärkeres Ueberschatten des Gesanges an einzelnen Punkten, ein helleres und hellstes Heraustreten desselben an anderen.
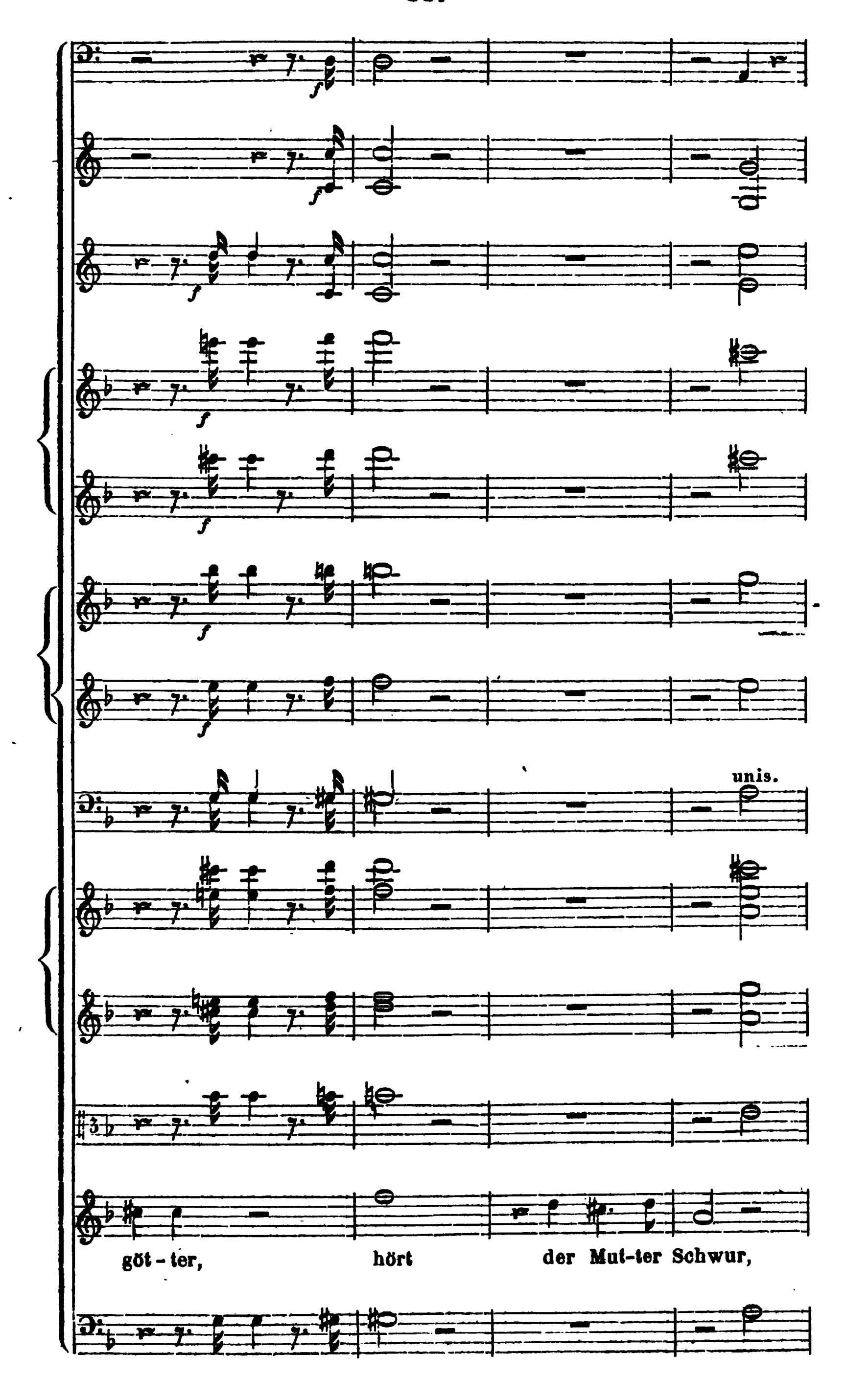
Dieses Beispiel zeigte die besprochenen Kontrastirungsweisen der Singstimme im Mit- und Nacheinander an einem sanften Gefühle.
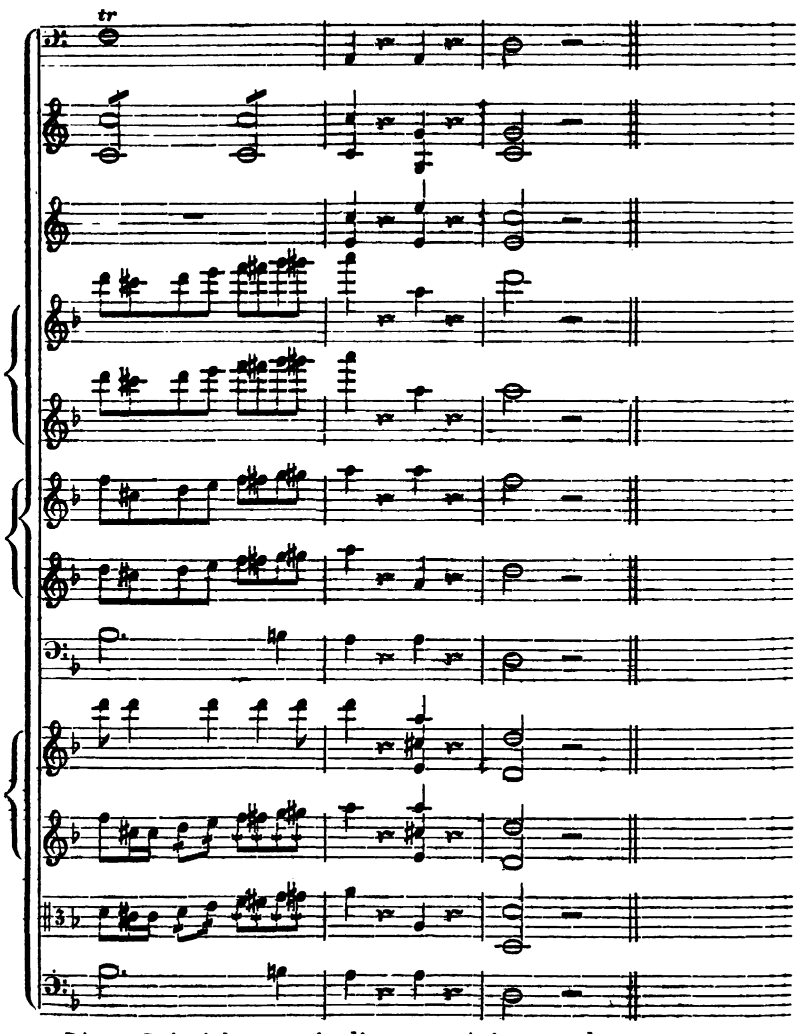
In dem folgenden findet man sie wieder im Ausdruck der höchsten Leidenschaft eines rachsüchtigen Weibes, der »Königin der Nacht.«


290. a. Allegro assai.
Timpani in D. A.
Clarini in D.
Corni in F.
Flauto 1.
Flauto 2.
Oboe 1.
Oboe 2.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Königin der Nacht.
Bassi.
p
f
cresc.
al - le Ban-de der Na - tur, wenn nicht durch


b.
dich Sa - rastro wird er - blas - sen! hört,


c.
sopra una corda.
hört,
hört!
Ra - che-


unis.
göt - ter,
hört
der Mut-ter Schwur,



Dieses Beispiel, so wie die ganze Arie, aus der es genommen, ist ein vollendetes Muster, wie die höchste Leidenschaft in der Oper mit kräftigem Orchester dargestellt werden kann, ohne den Gesang unhörbar zu machen. Man sieht in der vorstehenden Stelle schwungvolle, von allen dabei verwendeten Instrumenten fortissimo ausgeführte Effekte, aber sie tönen auf, wenn die Singstimme schweigt und diese glänzt hell und kräftig zwischen den Pausen des Orchesters hervor. Ist Letzteres zu dem Gesange gesetzt, so liegt dieser in hoher Region, das Akkompagnement aber in tiefer, ist schwach und kontrastirend instrumentirt und wird piano ausgeführt, wie bei *a*; fällt das Orchester stark ein und die Singstimme liegt tiefer, so dass

sie mehr von jenem überdeckt wird, so ist die Gesangphrase ziemlich vollendet und ihr Verständniss gesichert, wie bei *b*; oder die Singstimme hält in hoher und kräftigster Lage aus, wo sie selbst von einem stärkern und fortissimo einfallenden Orchester nicht übertönt werden kann, wie bei *c*.

Ausserdem sieht man hier zugleich einen Arienschluss, der gänzlich von den bis zum Ekel wiederholten Typenschlüssen der allermeisten Gesangstücke älterer und selbst neuester Zeit abweicht und noch heute als einer der originellsten anerkannt werden muss.

Dass ich zu den nachahmungswerthen Dingen in dieser Arie die Kehlenkunststückchen nicht rechne, welche Mozart der damaligen Sängerin zu Liebe hingeschrieben, brauche ich wohl nicht besonders zu betonen!

Dieselben Grundsätze, welche für die Instrumentation der Arie als nöthig erkannt worden, gelten natürlich auch bei Duetten, Terzetten und Ensembles. Doch treten nach Maassgabe verschiedener Umstände auch verschiedene Modificationen dabei ein.

Die nächste Behandlungsweise bleibt auch hier Gesang und Orchesterspiel abwechselnd. Schöne Beispiele dazu liefern verschiedene Gedanken aus dem Duett zwischen Papageno und dem Mohren aus der Zauberflöte, wie z. B. der folgende.

Siehe nächste Seite, No. 291.
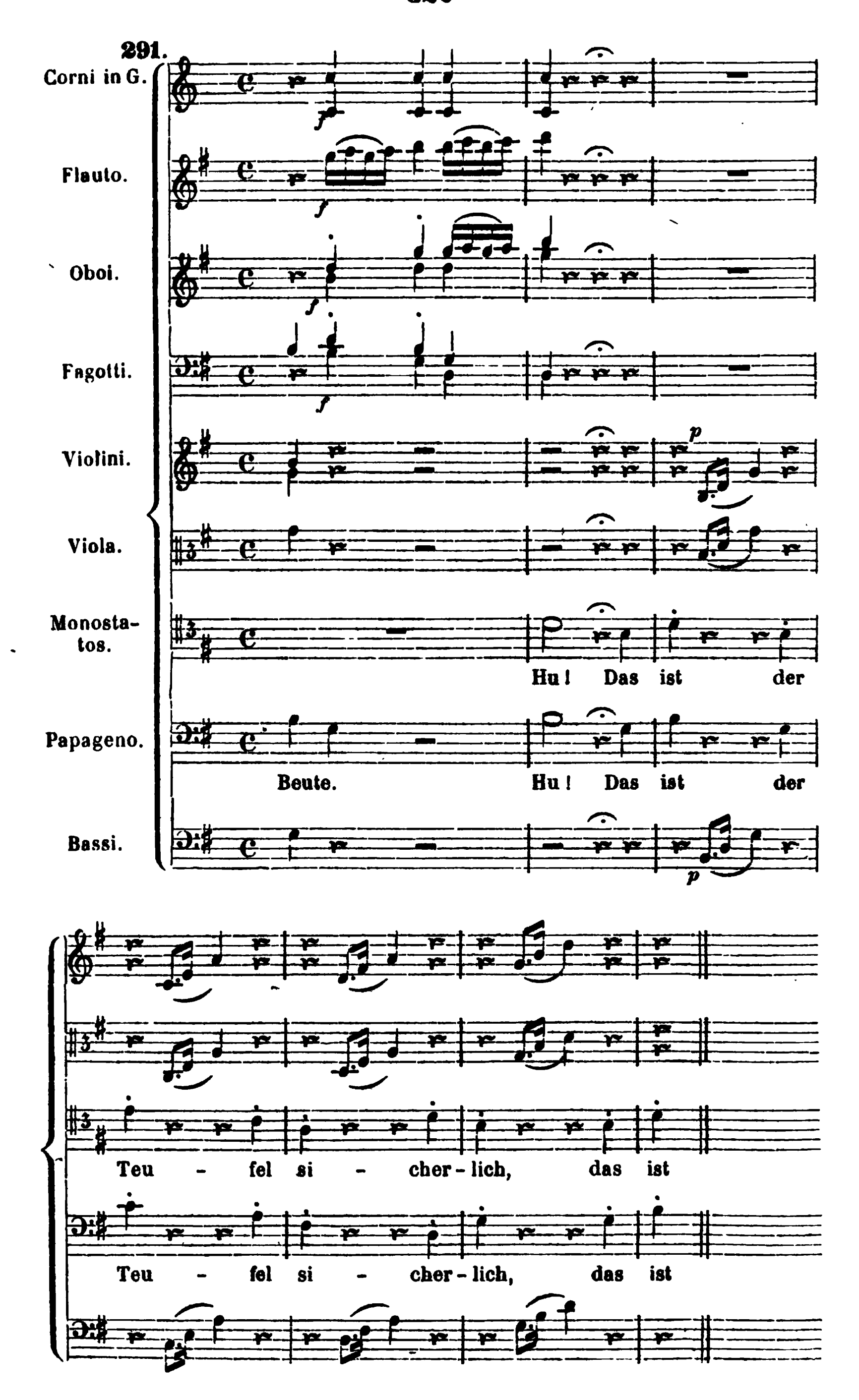
Nicht allein werden hier die Sänger deutlich gehört, sondern es entsteht auch durch die allereinfachsten Mittel, durch Abwechselung von Gesang und Orchesterspiel der schönste Kontrast im Nacheinander.

Es möge hier gleich eine Betrachtung Platz finden, der man einige Bedeutung nicht absprechen wird.

Wir haben schon bei dem berühmten Zankduett im Maurer und Schlosser gesehen, sehen es hier wieder an der Mozartschen Stelle, und finden es fast ohne Ausnahme in den Partituren guter Meister, dass Gesang, welcher eine komische Wirkung hervorbringen soll, äusserst sparsam, ja oft trocken begleitet wird.

Die Ursache ist nicht schwer zu errathen. Wenn die Worte des Dichters nicht deutlich gehört werden, geht wenigstens ein Theil der Wirkung sicher verloren, denn der Musik an sich, ohne die Zündfunken des komischen Worts, werden komische Effekte hervorzubringen sehr schwer, besonders, wenn man nicht geradezu in's Skurrile fallen will. Die Komponisten sind sich dieser Schwäche ihres Medium's wohl bewusst und treten, politisch genug, mit ihrer instrumentalen Virtuosität freiwillig zurück, wo es sich um solche Wirkungen handelt.

Aber ich vermag nicht einzusehen, warum wir uns bei rührenden und leidenschaftlichen Situationen dieser Mitwirkung der Sprache durch betäubenden Orchesterlärm berauben sollen. Wenn der Wortgedanke dem Musikgedanken eine eindringlichere Kraft


291.
Corni in G.
Flauto.
Oboi.
Fagotti.
Violini.
Viola.
Monostatos.
Papageno.
Bassi.
f
p
Hu! Das ist der
Beute.
Hu! Das ist der
Teu - fel si - cher-lich, das ist
Teu - fel si - cher-lich, das ist

verleiht, was doch nicht zu läugnen ist, so handelt jeder Komponist, der diese Kraft durch Tonschwall schwächt oder ganz beseitigt, gegen seinen eigenen Vortheil, er handelt geradezu unvernünftig.

Die Grundsätze also, welche für die Instrumentation der Arie, des Duett im Allgemeinen als die zweckmässigsten erkannt worden sind, werden auch bei Terzetten, Quartetten, allen Arten von Ensembles und Chören festgehalten werden müssen.

Am wirkungsvollsten ausgeprägt findet man sie kaum in einer Oper mehr als in der Zauberflöte. Wer aber wird dieser Oper den treffendsten Ausdruck und die reizendste, wohlklingendste und mannichfaltigste Instrumentation absprechen?

Betrachten wir einige Stellen daraus, um zu erkennen, wie Mozart den Mehrgesang behandelt und mit wie einfachen Instrumentationsmitteln er oft die schönsten Tonbilder hervorgebracht hat.
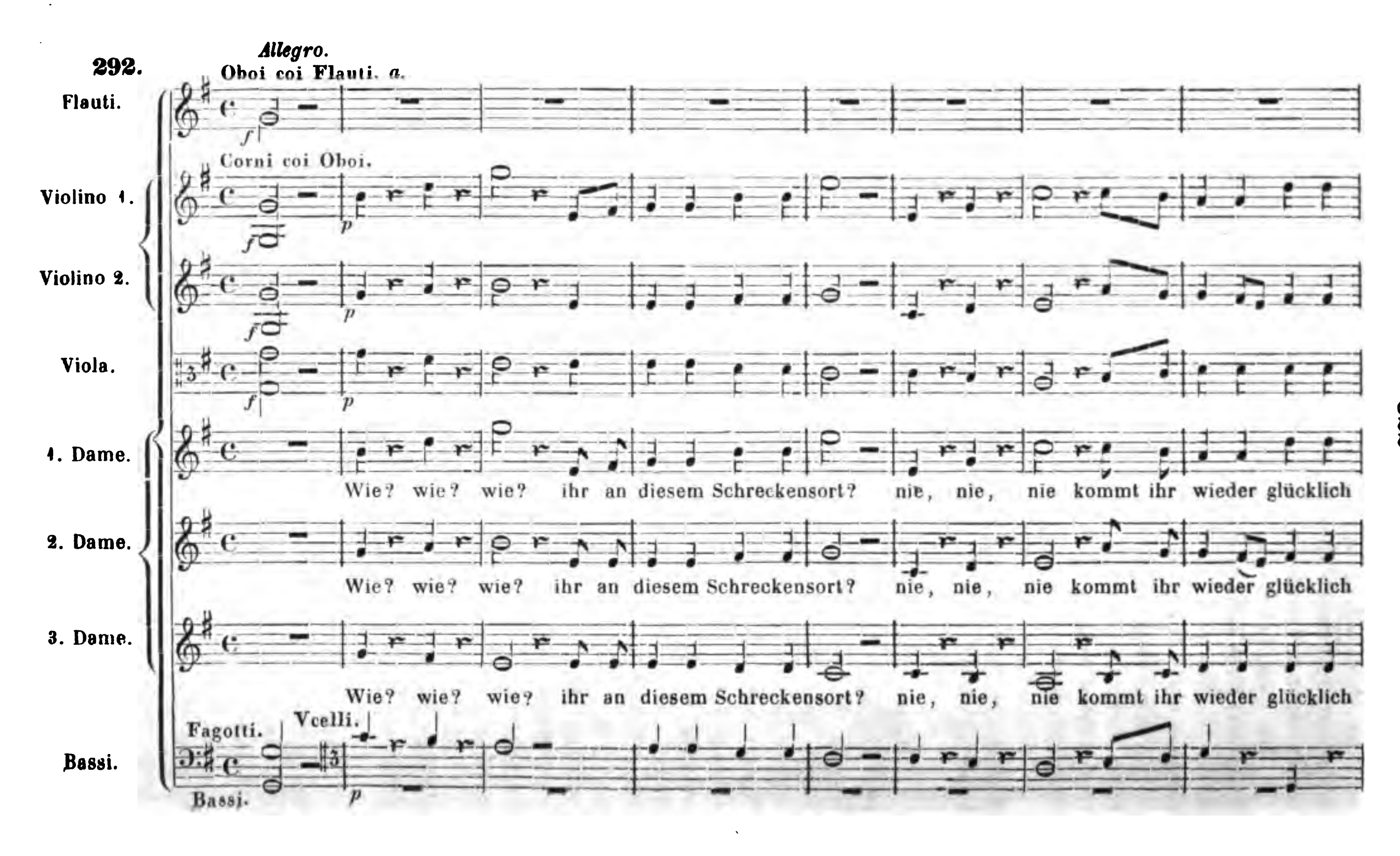
Siehe nächste Seite, No. 292.
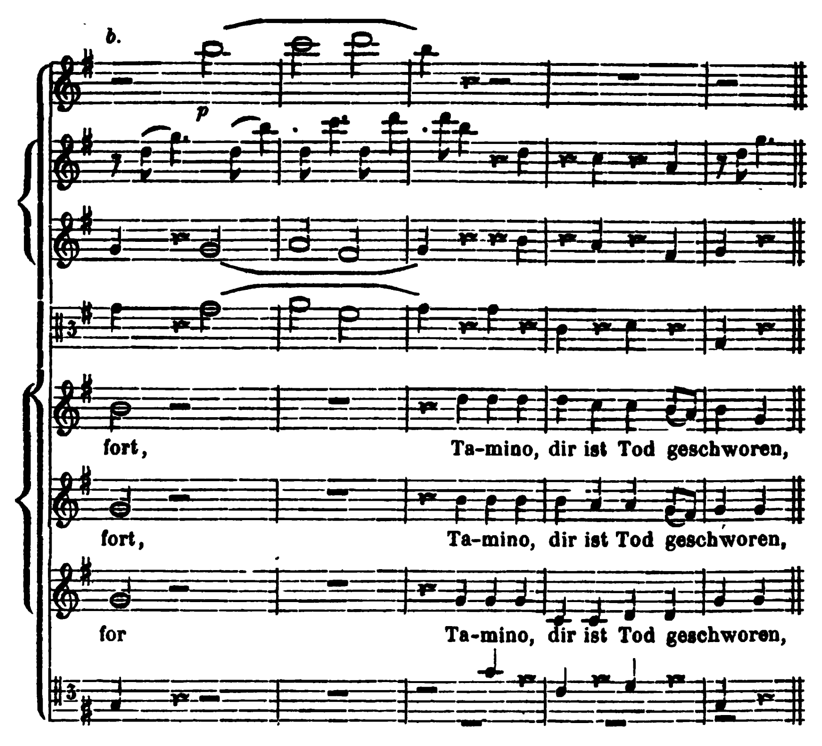
Dieses Quintett schildert eine schreckliche Situation. Tamino und Papageno haben ihre Prüfungswanderung angetreten. Die drei Damen der Königin der Nacht erscheinen plötzlich, um ihnen zu sagen, dass sie verloren sind, wenn sie nicht fliehen. Das wäre eine schöne Gelegenheit gewesen, den ganzen Orchestergraus zu entfalten. Mozart hat ihn verschmäht. Anstatt eines grauenvollen Vorspiels schlägt das Orchester eine einzige halbe Note fortissimo an, überraschend, wie die plötzliche Erscheinung der Weiber aus dem Fussboden. Piano deklamirt in der ersten Periode *a* das Streichquartett ohne Kontrabass die Melodien der Sängerinnen mit, deren Worte und Töne unverdeckt gleich deutlich vernommen werden. Der Eintritt der zweiten Periode, das Zwischenspiel bei *b*, kontrastirt durch noch dünner gehaltenes Orchester gegen die erste, und gegen dieses Zwischenspiel tritt wieder der Gesang in gegensätzlicher Klangfarbe ein.

In dieser dünnen, durchsichtigen Weise, aber stets mit mannichfaltigen feinen Kontrasten abwechselnd, ist das ganze Quintett gehalten, bis auf folgenden Moment am Schlusse.

Siehe Seite 324, No. 293.

Auf den Ausdruck des tödtlichen Schreckens, welchen die furchtbaren Stimmen der unsichtbaren Priester den drei Damen und Papageno in die Seele donnern, ist das vorher fast durchgängig piano gehaltene und in seinen Kraftstimmen zurückgehaltene Orchester gespart worden, das nur bei dem »O weh!« mit allen Instrumenten in gellendsten Klängen und fortissimo aufschreit. Nimmermehr hätte diese erschütternde Wirkung auf Ohr und Geist des Hörers hervorgebracht werden können, wenn Posaunen, Trompeten, Hörner, Pauken und die andern Instrumente schon vorher ihre Stimmen und ihre stärksten Klanggrade hätten ertönen lassen. Mit solcher Berechnung


292.
Allegro.
Oboi coi Flauti. a.
Corni coi Oboi.
Flauti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
1. Dame.
2. Dame.
3. Dame.
Bassi.
Wie? wie? wie? ihr an diesem Schreckensort? nie, nie, nie kommt ihr wieder glücklich
Wie? wie? wie? ihr an diesem Schreckensort? nie, nie, nie kommt ihr wieder glücklich
Wie? wie? wie? ihr an diesem Schreckensort? nie, nie, nie kommt ihr wieder glücklich
Fagotti.
Vcelli.
Bassi.



und Entsagung verfuhren und verfahren die ächten Meister der Tonkunst wie aller Künste überhaupt und sind dadurch ihrer beabsichtigten Effekte überall sicher.

Zugleich ist diese ganze Stelle wieder ein herrliches Beispiel, wie Mozart sich, unbekümmert um die gebräuchlichen, konventionellen Effektschlüsse seiner Zeit, mit seiner Musik streng an die Situation anschloss und dadurch oft Schlüsse gewann, die heute noch eben so originell wie bei der ersten Aufführung vor mehr als funfzig Jahren erscheinen.

Ich habe schon bemerkt, dass das Orchester nicht überall diese Zurücksetzung erleiden soll.
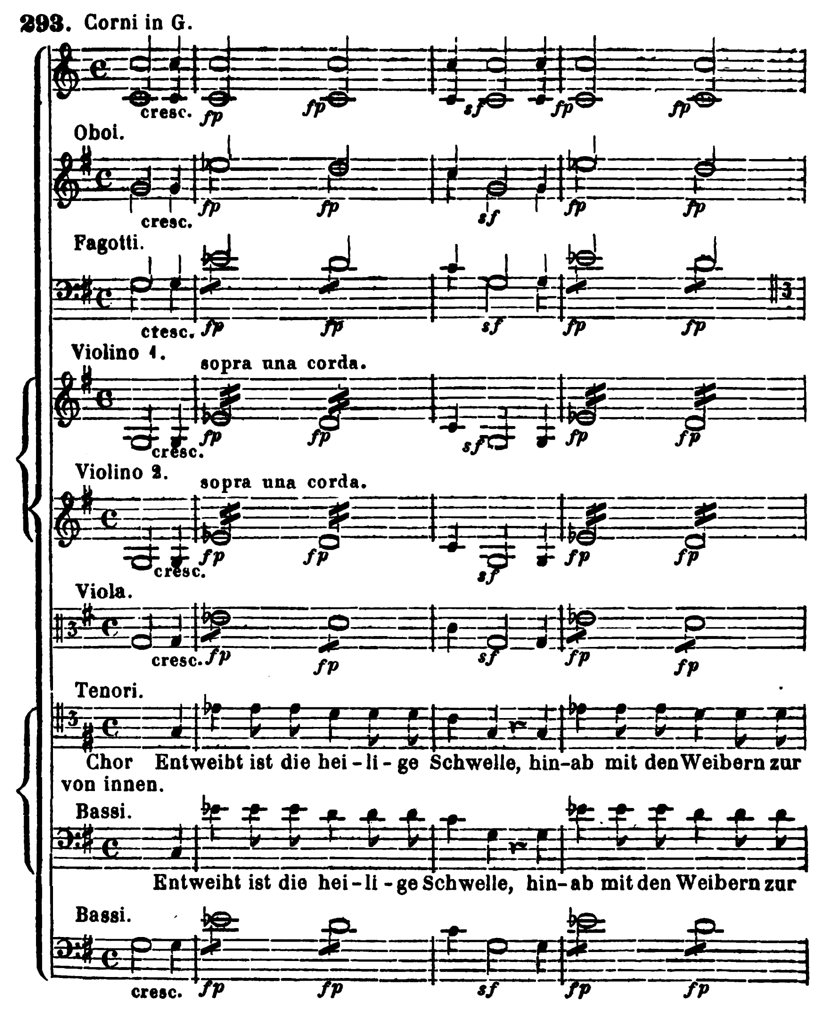
Es giebt mancherlei Gründe und Gelegenheiten, wo die Instrumentation blühender, farbenreicher und selbst polyphon ausgearbeitet zu dem Gesang treten kann.
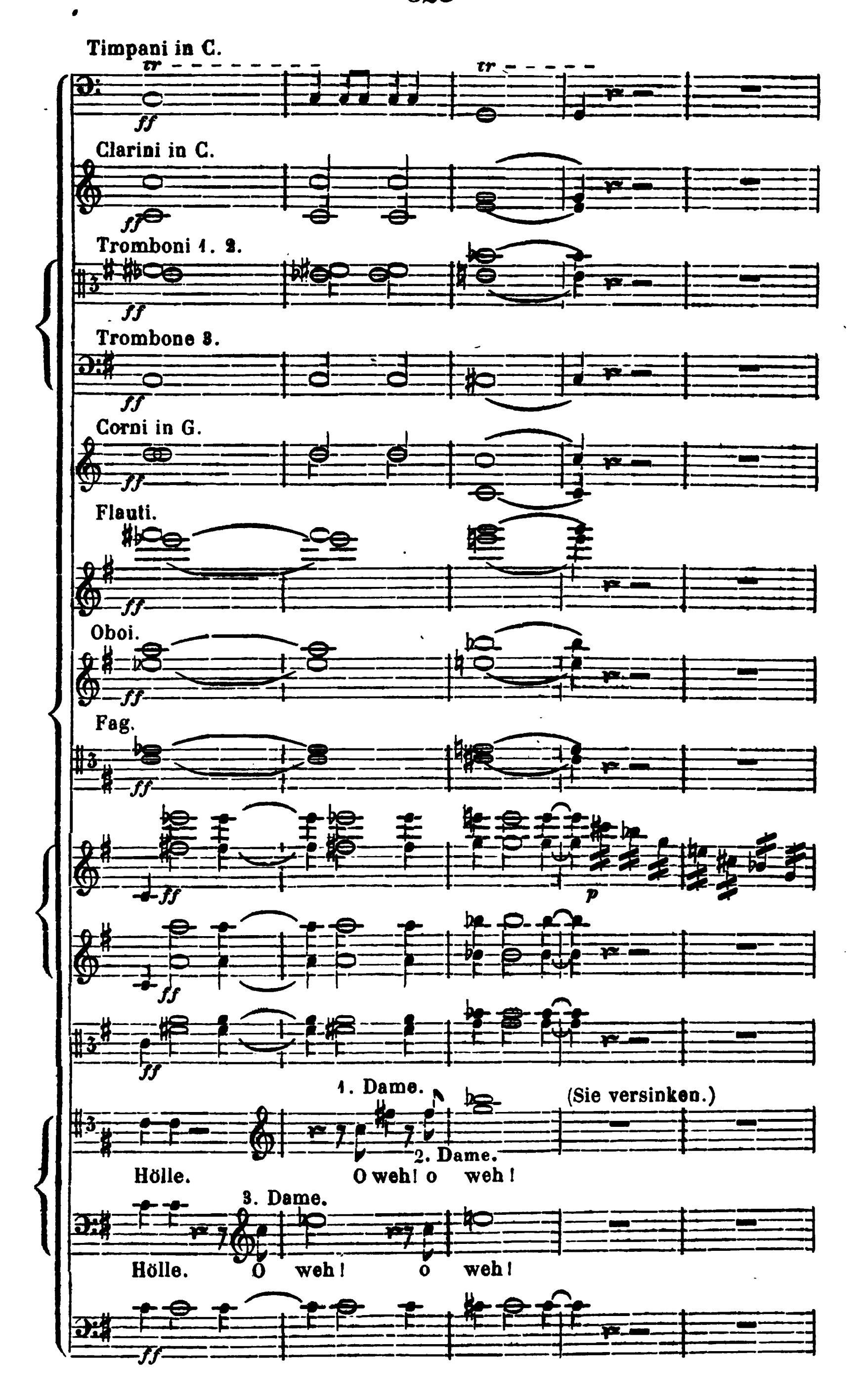
Es giebt Nebenpartien in der Oper, die geringeren, weniger klangvollen Stimmen übertragen werden müssen. Den Melodien derselben kann man durch Mitspiel der Instrumente den fehlenden Klangreiz ersetzen, wovon folgende Stelle aus dem Priesterduett (Zauberflöte) ein Beispiel zeigt.

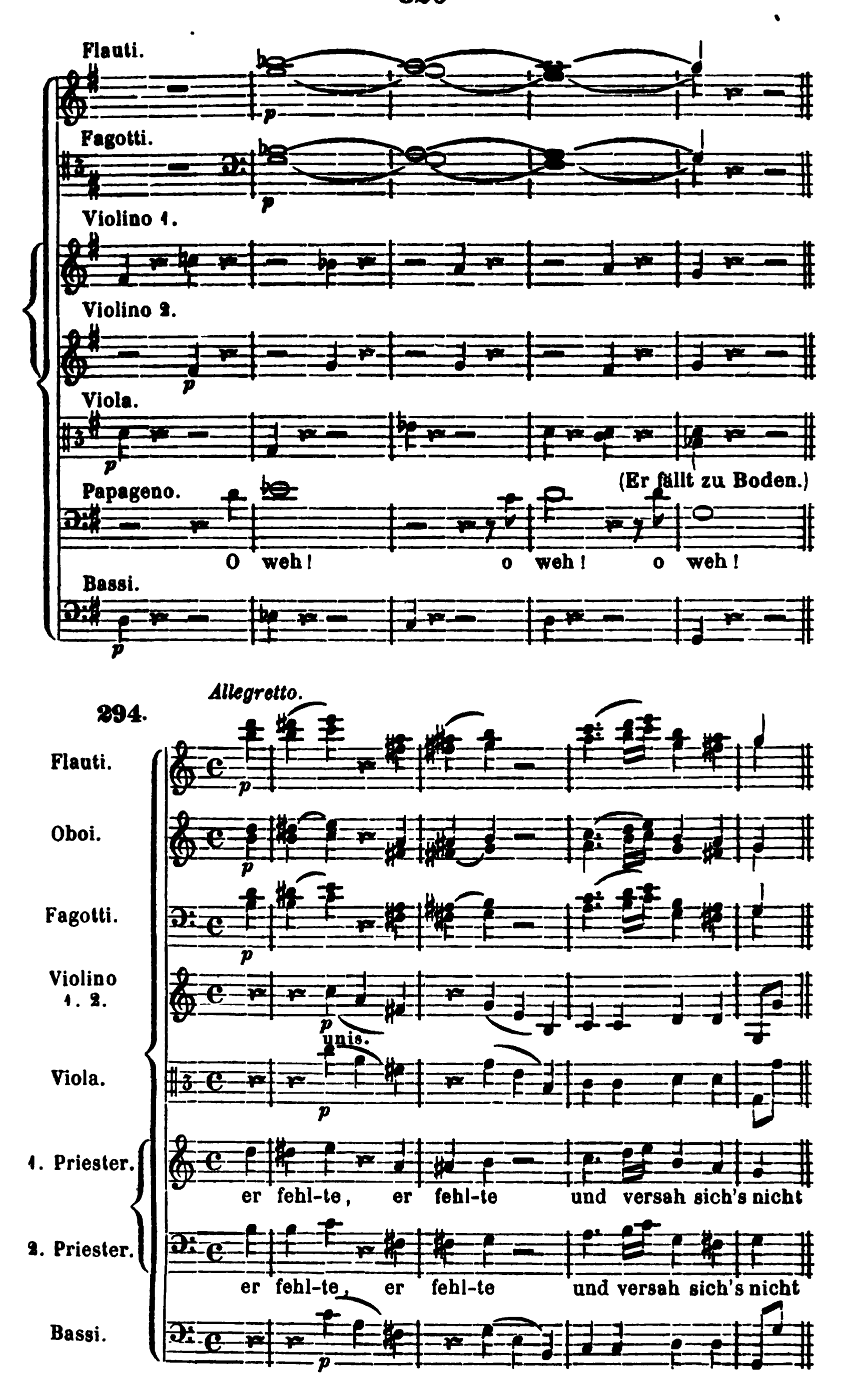
Siehe Seite 326, No. 294.

Zwar bleiben auch hier die beiden Singstimmen hörbar genug, denn die Blasinstrumente, welche die Melodie derselben mit vortragen, kontrastiren theils gegen die Männerstimmen (Flöten und Oboen), theils ist ihr Klang sehr weich (Fagotte) und das Streichquartett fällt mit seiner Unisonofigur zwischen den Gesang, aber in ganz ungetrübter Klangschönheit und Fülle tritt letzterer doch nicht hervor. Das würde er indessen auch ohne alles Akkompagnement wohl nicht, denn schwerlich können solche Nebenpartien von Stimmen gesungen werden, denen ein besonderer Klangreiz innewohnt und es wird also durch Beigabe der Instrumente ein Wohlklang gewonnen, den die Singstimmen an sich meistens nicht zu bieten haben.

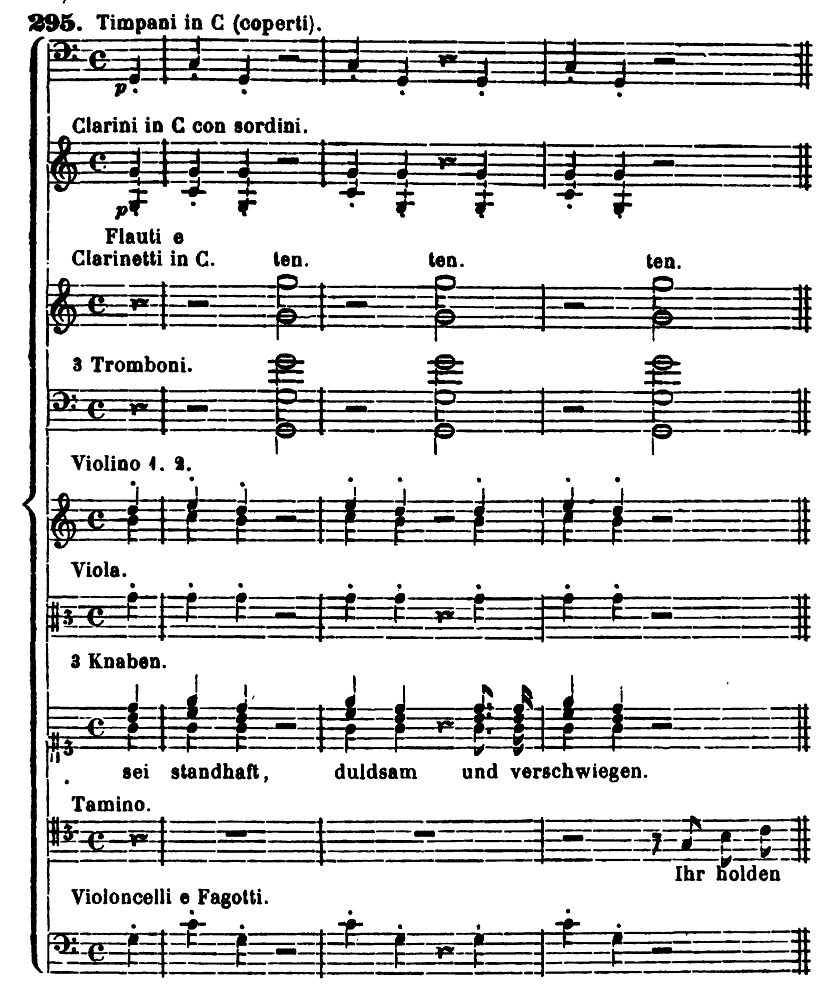
293.




Timpani in C.
tr
ff
tr
Clarini in C.
ff
Tromboni 1. 2.
ff
Trombone 3.
ff
Corni in G.
ff
Flauti.
ff
Oboi.
ff
Fag.
ff
ff
p
ff
ff
1. Dame.
(Sie versinken.)
2. Dame.
Hölle.
O weh! o weh!
3. Dame.
Hölle.
O weh! o weh!
ff


Flauti.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
(Er fällt zu Boden.)
Papageno.
O weh! o weh! o weh!
Bassi.
Allegretto.
294.
Flauti.
Oboi.
Fagotti.
Violino 1. 2.
unis.
Viola.
1. Priester.
er fehl-te, er fehl-te und versah sich's nicht
2. Priester.
er fehl-te, er fehl-te und versah sich's nicht
Bassi.

Aus ähnlichem Grunde ist in ähnlicher Weise die folgende Stelle der drei Knaben in dem ersten Finale der Zauberflöte instrumentirt.



Der herrliche Kontrast im Miteinander der Pauke, Trompeten und Hörner gegen die Knabenstimmen und im Nacheinander durch die Zauberklänge der Flöten, Klarinetten und Posaunen wird dem Kunstjünger nicht entgehen und zeigt ihm, dass man alle Reize der Orchestration, die herrlichsten Klangfarben auch zum Gesange verwenden kann.

Welch' mannichfaltige, blühende, kontrastreiche Instrumentation zum Gesange ist in den folgenden elf Takten zu schauen!

296. Corni in Es. *a.* *b.*

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Violino 1. 2.
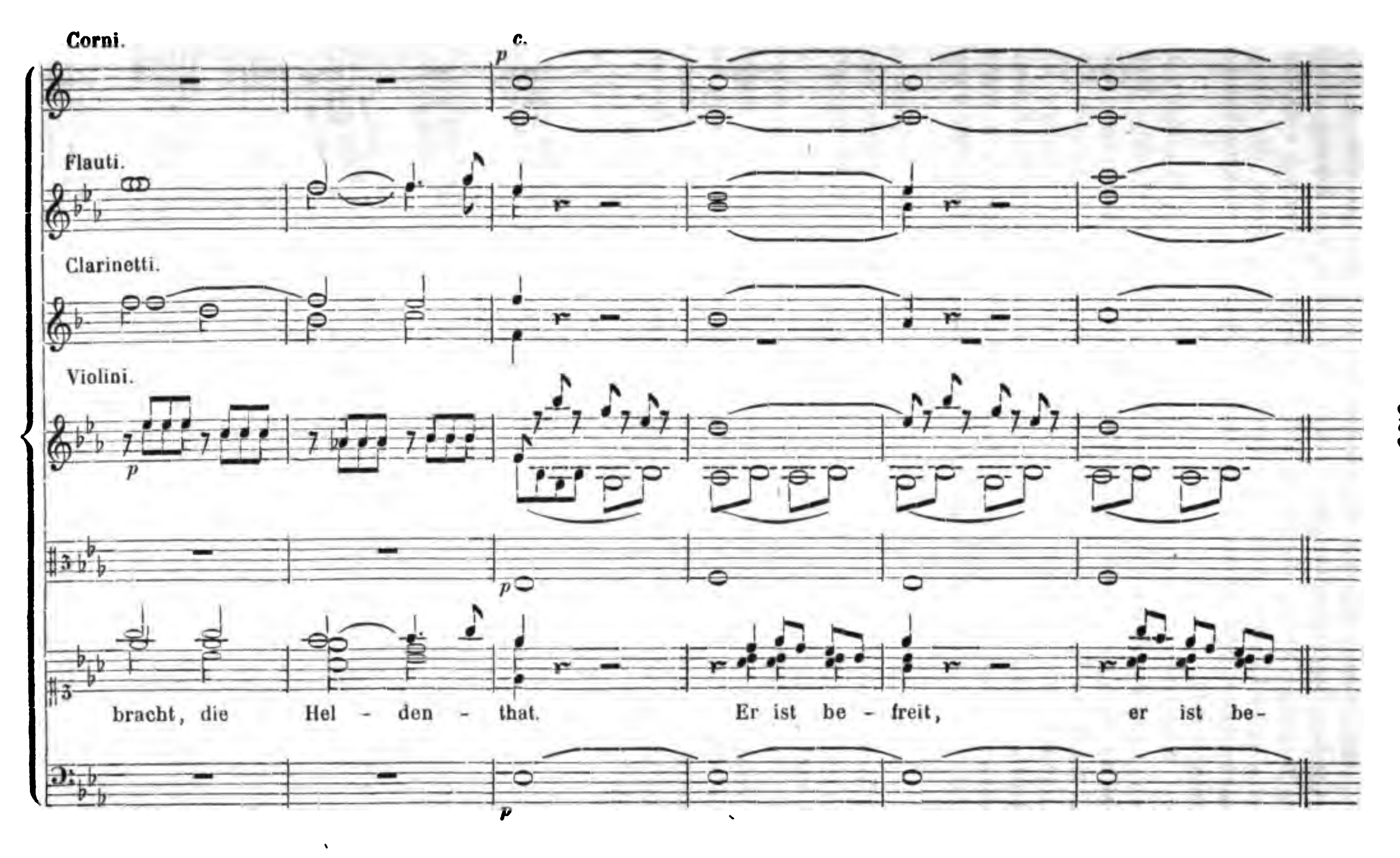
Viola.

1., 2., 3. Dame.

Tri - umph! Tri - umph! sie ist voll-

Bassi.

p *p*



Corni.
c.
p
Flauti.
Clarinetti.
Violini.
p
bracht, die Hel - den - that. Er ist be - freit, er ist be-

Bei *a* treten die drei weiblichen Stimmen hell aus dem durchbrochenen Instrumentenspiel hervor; bei *b* wird der Gesang durch die ähnlichen Klänge der Flöten und Klarinetten zauberisch verklärt; bei *c* bewirkt das voller eintretende Orchester einen der überraschendsten und schönsten Kontraste gegen den vorhergehenden dünnen Satz.
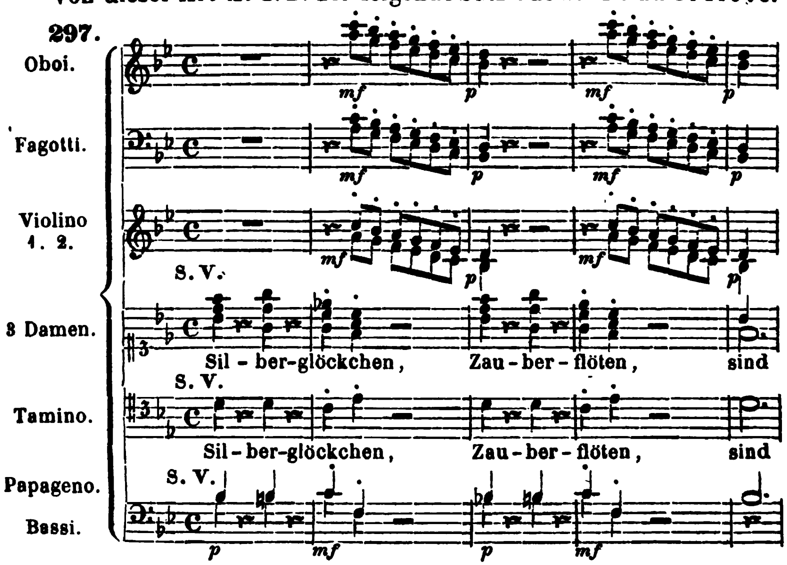
Wenn die drei Damen nicht geradezu kreischende Stimmen haben, kann der Zauber dieser Stelle nicht verscheucht werden, dafür hat Mozart durch wundervoll schöne Instrumentation gesorgt. Und in ähnlicher Weise sind die Partien der drei Damen und der drei Knaben in der Zauberflöte überall, wo sie auftreten, behandelt. Der Meister wusste, dass sechs schöne weibliche Stimmen für Nebenpartien schwerlich irgend ein Theater der Welt aufbringen werde und er sicherte sich daher den Wohlklang seiner Tonbilder durch die schönsten Orchesterklänge.

Je mehr Personen in der Oper zusammentreten, um ihre Gefühle in Terzetten, Quartetten u. s. w. auszusprechen, je schwieriger wird die Aufgabe für den Komponisten, ein in Gesang und Orchesterspiel überall fassliches Gesammtbild herzustellen.

In allen Arten von Ensembles singen die Personen entweder abwechselnd, nach einander, oder zusammen, gleichzeitig. Stellen der ersten Art werden nach den Maximen der Arienkomposition behandelt, die bereits angedeutet worden sind. Stellen der letzteren Art können wieder in zweierlei Hauptweisen erscheinen. Erstens nämlich so: dass alle Stimmen dieselben Gefühle ausdrücken.

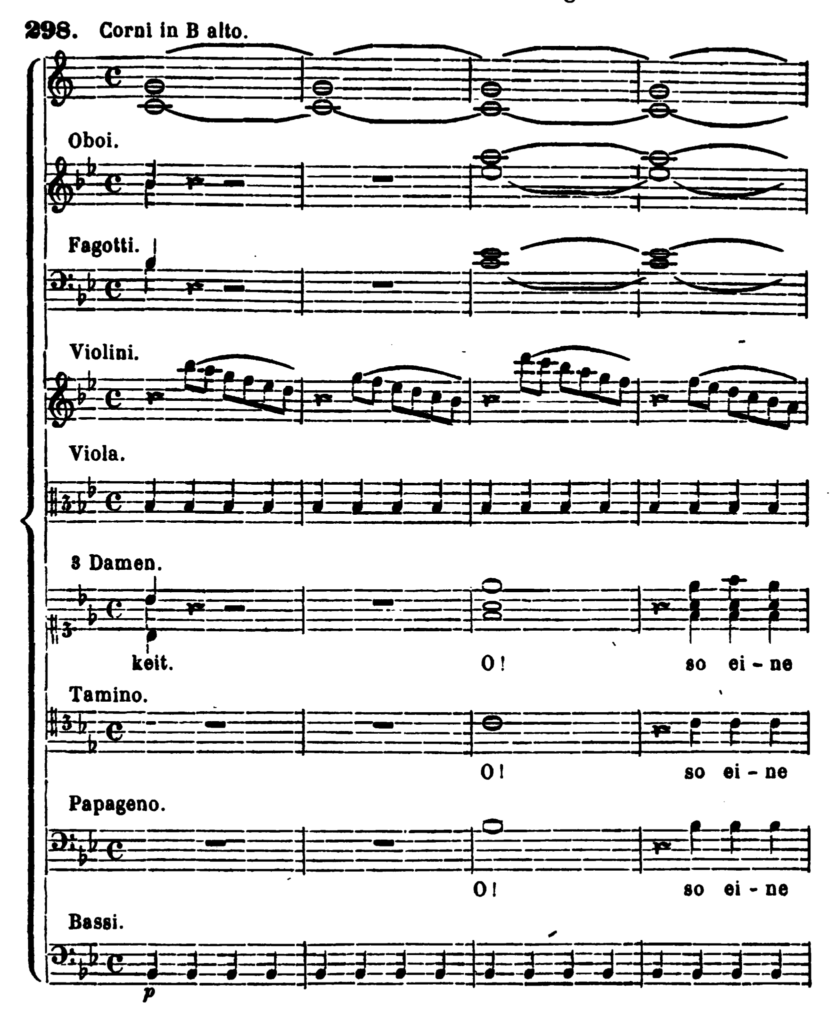
Von dieser Art ist z. B. der folgende Satz aus der Zauberflöte.

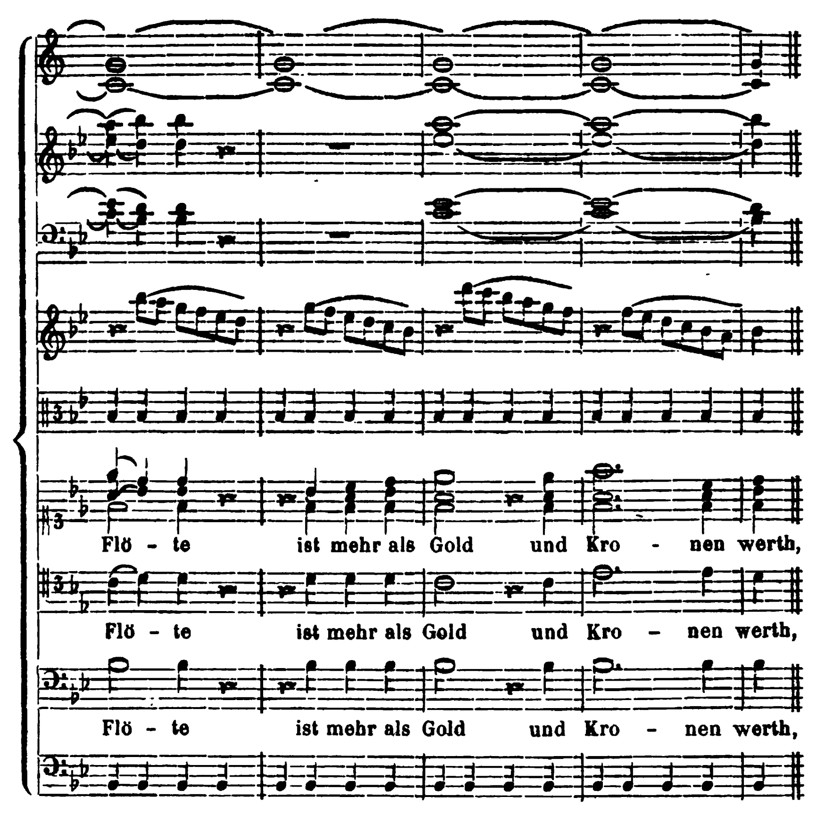
297.



Da ist die höchste Klarheit und Einfachheit in Gesang und Orchesterspiel, weil beides mit einander abwechselt, wodurch zugleich der schönste Kontrast im Nacheinander entsteht.

Etwas zusammengesetzterer und künstlicherer Natur ist schon die folgende Periode (No. 298) aus demselben Quintett. Denn hier hat das Ohr zwei verschiedene Hauptpartien aufzufassen: das fortlaufende Orchesterbild und das dazutretende Gesangbild. Doch sind beide Partien rhythmisch so scharf kontrastirt und wird der Gesangeintritt durch die zugleich mit ertönenden Oboen und Fagotte so scharf markirt, dass das Gesammtbild immer noch unter die einfach und deutlich konstruirten und leichtfasslichen gehört.





In ähnlich einfacher Weise ist die folgende Chorstelle aus der Zauberflöte behandelt.

Siehe nächste Seite, No. 299.

Die Personen können indessen auch verschiedene Worte aussprechen und doch ein homophones Gesangbild darstellen, wenn die Gefühle verwandte sind.

In der folgenden Stelle aus Cherubinis »Wasserträger« (siehe S. 334, No. 300) haben Constance und Armand andere Worte als Micheli, aber Dankbarkeit der Geretteten und Freude des Retters sind verwandte, ähnliche Freudenregungen, und Singstimmen so wie Orchester können deshalb ein einiges Gesammtbild des Ausdrucks geben.

Schwerer wird die Aufgabe für den Komponisten, wenn mehrere Personen in einem Ensemble wenigstens theilweis verschiedene Affekte gleichzeitig auszusprechen haben und das Orchester nicht blos unterstützend, sondern selbständig schildernd dabei mitwirken soll.

299. Corni di Bassetto in F.

Flauti.

Oboi.

Fagotti.
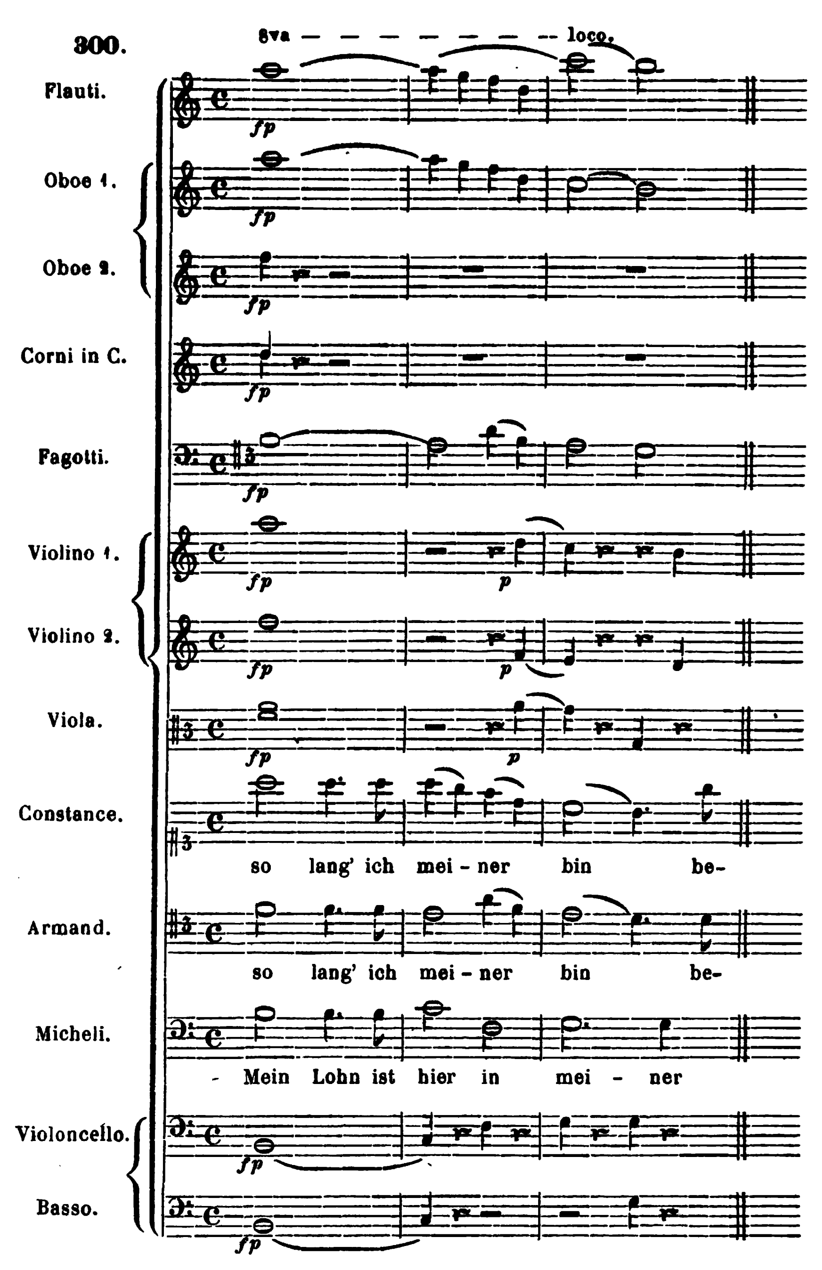
Violini.

Viola.

S. V.

Chor. S. V.

Bassi. Es le - be Sa - ra - stro, der gött - li - che Weise, er loh-net und stra-fet in ähn - li-chem Kreise.
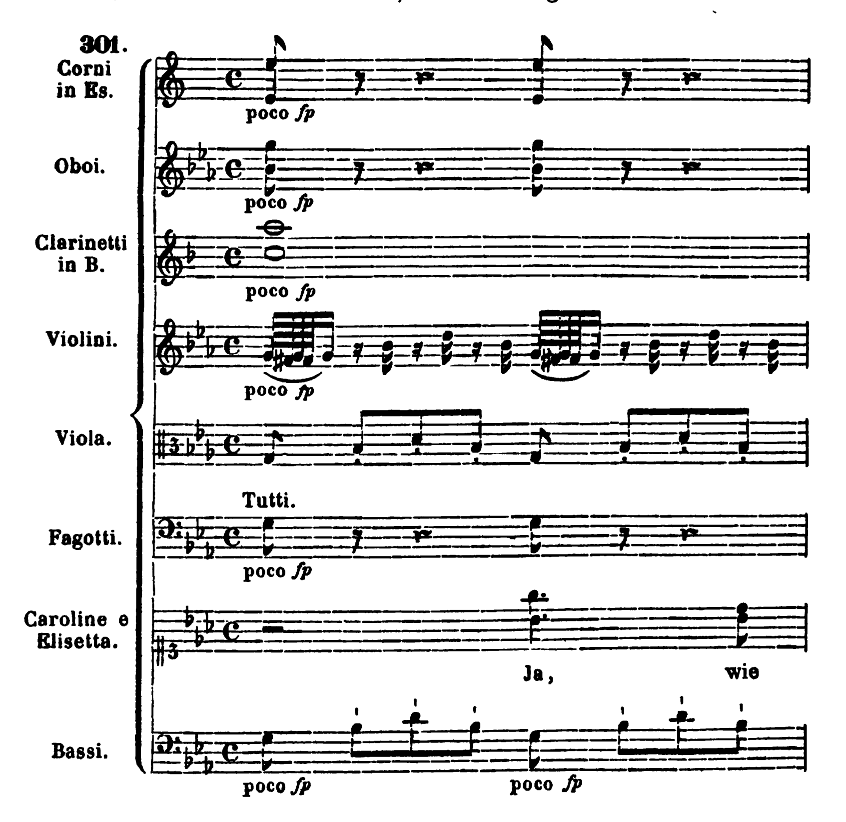


Mozart hat besonders in seinen Opernfinales unübertreffliche Muster der Art, sehr kunstreiche polyphone Behandlung der Stimmen und des Orchesters aufgestellt, denen Klarheit und Fasslichkeit des-
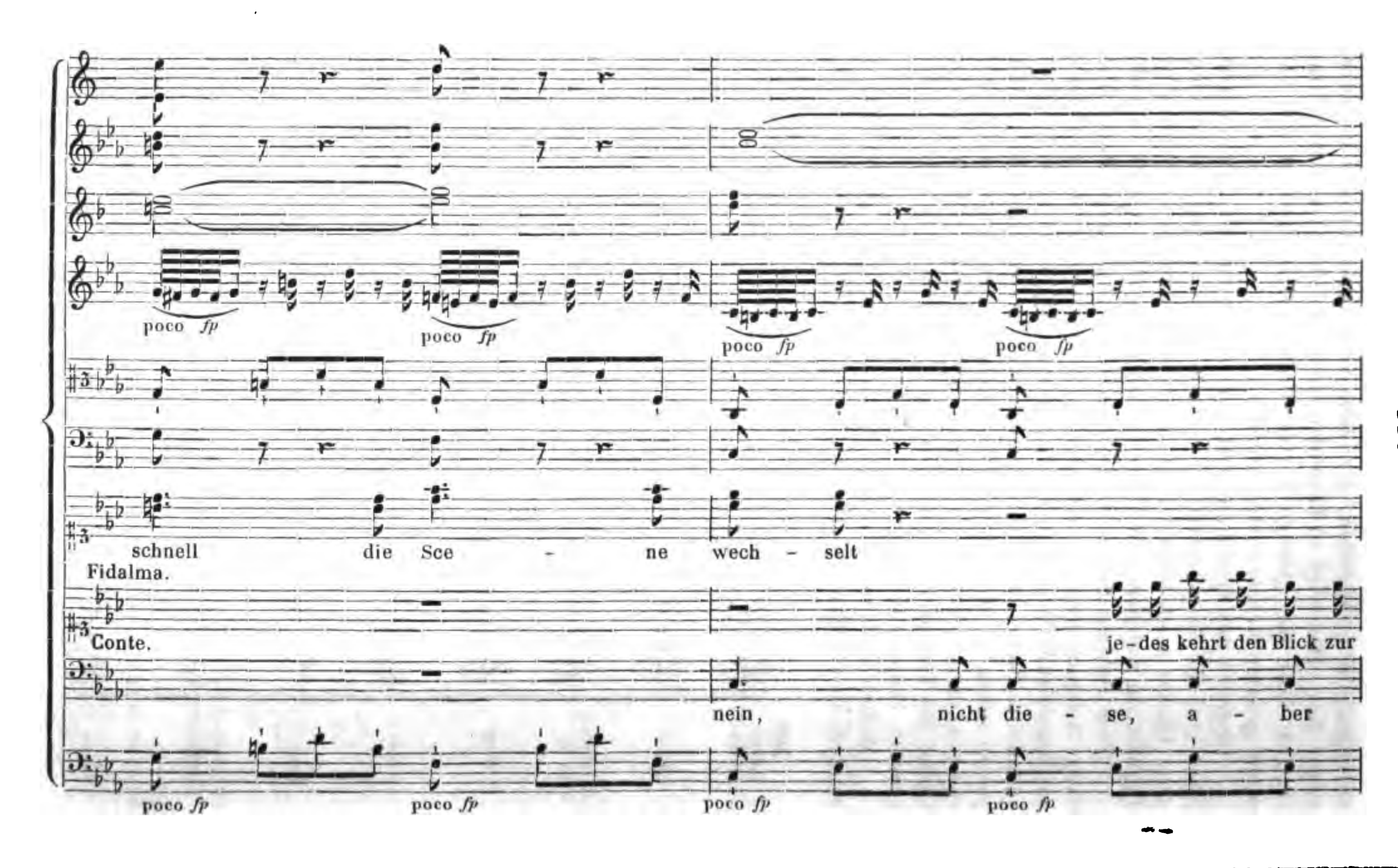
senungeachtet nicht fehlen. Er theilt diese Kunst mit den Italienern seiner Zeit. Man wird in folgender Stelle (No. 301) aus der heimlichen Ehe die geistige Verwandtschaft Cimarosas mit unserem grossen Meister nicht verkennen.
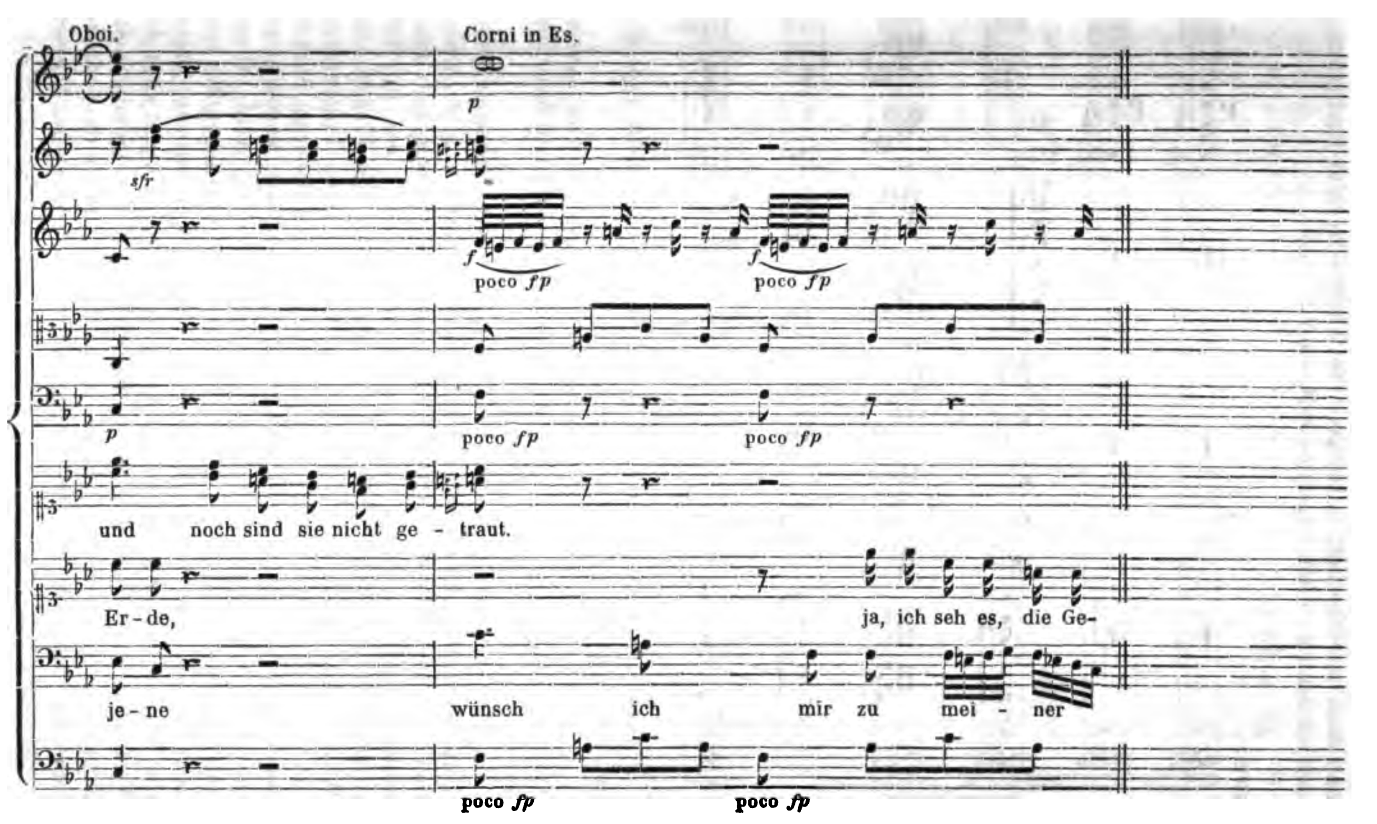
Obgleich das Streichquartett eine selbstständige Partie durchführt und die Singstimmen abwechselnd und zusammen verschiedene Affekte ausdrücken, bleibt doch das Ganze ein durchsichtiges Tonbild, in welchem jede Einzelheit sich dem Ohr fasslich vorstellt.

Zum Schluss dieses Kapitels will ich dem Kunstjünger noch einige Beispiele aus einem Terzett vorführen, das sowohl in Hinsicht auf ergreifende Wahrheit des Ausdrucks, als auch in Hinsicht auf vollendete Form, herrliche Instrumentation und eine bei Opernpiecen selten in solcher Mannichfaltigkeit vorkommende festgehaltene thematische Arbeit, wenige seines Gleichen haben möchte: ich meine das Terzett im ersten Akte des Wasserträgers von dem grossen Tonmeister Cherubini.
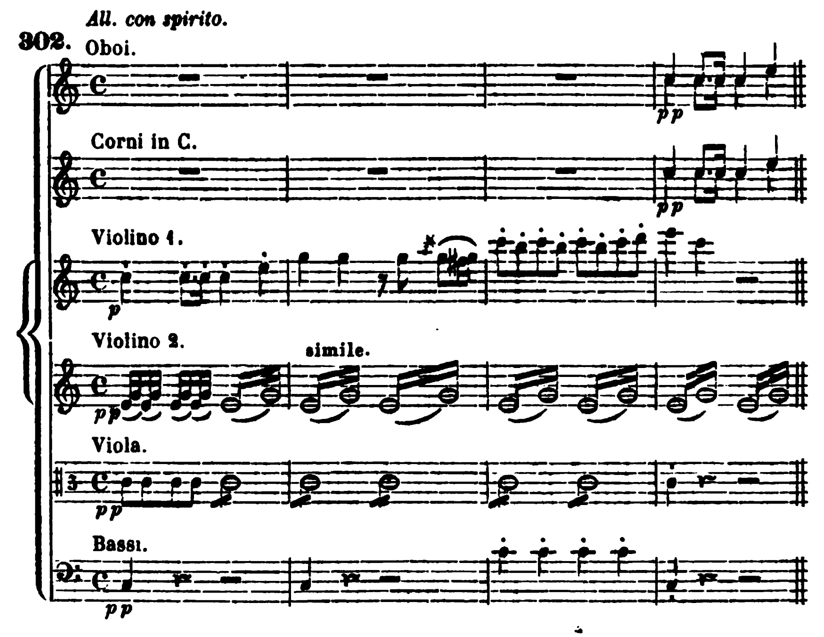
Micheli hat den Grafen Armand und seine Gattin, ohne beide zu kennen, in sein Haus beschieden, um sie auf irgend eine Weise ausser-




poco fp
schnell die Sce - ne wech - selt
Fidalma.
je-des kehrt den Blick zur
Conte.
nein, nicht die - se, a - ber


Oboi.
Corni in Es.
p
sfr
f
poco fp
poco fp
p
poco fp
poco fp
und noch sind sie nicht ge - traut.
Er - de, ja, ich seh es, die Ge-
je - ne wünsch ich mir zu mei - ner
poco fp
poco fp

halb Paris in Sicherheit zu bringen. Sie klopfen an seine Stubenthür und während er öffnet beginnt die Musik wie folgt.

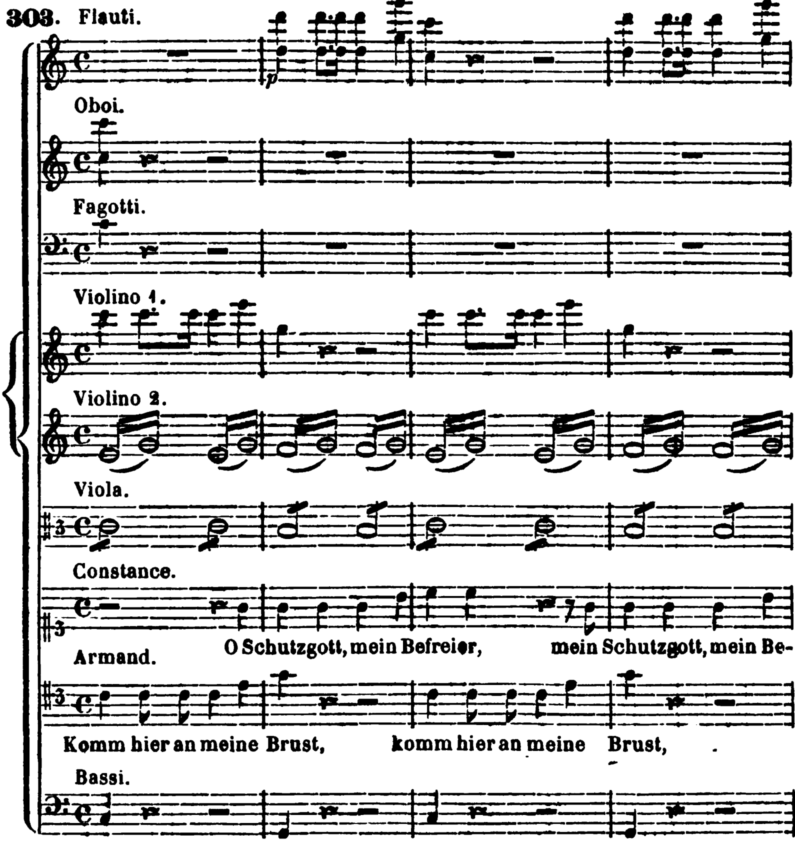


Diese vier Takte werden auf der Dominante wiederholt und bilden das Hauptthema des Terzetts.

Um diesen Anfang und die Fort- und Ausspinnung des ganzen Stücks zu begreifen, muss man sich Charakter, Gefühl und Situation der drei Personen vergegenwärtigen.
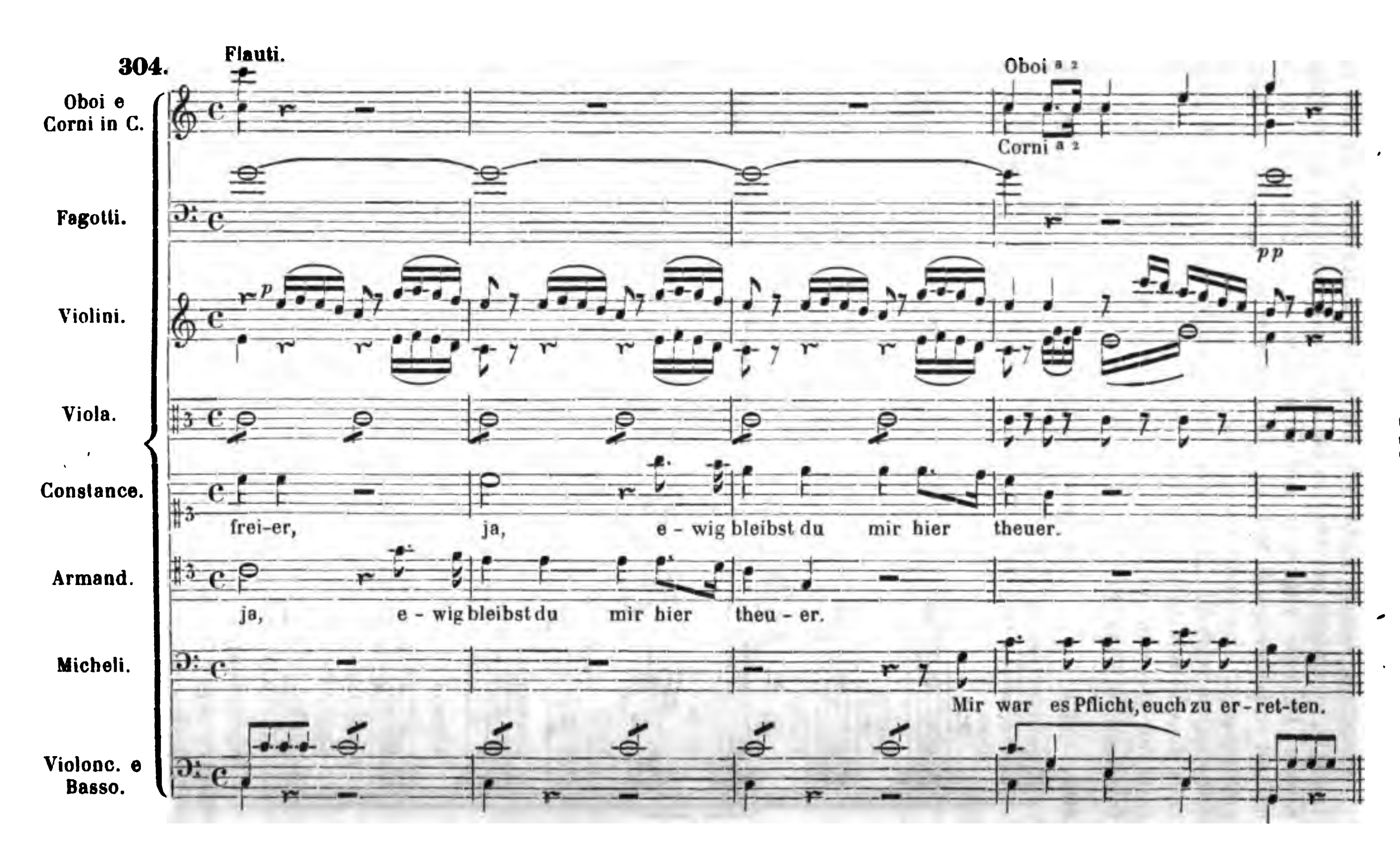
Alle drei Charaktere sind durchaus edler Natur, Menschenliebe, Aufopferungsfähigkeit für Andere, Dankbarkeit, Muth u. s. w. wohnen in Allen. Die Hauptgefühle der gegenwärtigen Situation sind lebhafte, fast stürmische Dankbarkeit und Rührung des für den Augenblick geretteten Grafen und seiner Gattin und Freude des Wasserträgers über sein bisher gelungenes Werk. Der Unterschied der Personen besteht darin, dass das Ehepaar aus höherem Stande seine Gefühle in ernstrührender Weise ausströmen lässt, Micheli seine im Grunde gleich tiefen Empfindungen seiner heiteren Natur überhaupt gemäss, und hier auch noch, um seinen Schützlingen die Gefahr zu verbergen, mit Scherz und fröhlicher Laune äussert. Denn die Situation ist keineswegs eine gesicherte, so lange sich die Verfolgten noch innerhalb Paris befinden und die Heimlichkeit, Aengstlichkeit und Hast im Ausdruck Aller zeigt, dass sie das Gefährliche der Lage wohl empfinden, wenn sie es auch nicht mit Worten aussprechen.

Von alle diesem giebt nun gleich das mitgetheilte Thema des Terzetts, so einfach gestaltet es ist, auf wunderbar ergreifende Weise Kunde. Die edle, rührende und ich möchte sagen, französisch noble, lebhaft emporsteigende Melodie, die wallende Bewegung des Akkompagnements, das Pianissimo dazu, malen Charakter, Gefühl und Situation so treffend, dass unser Herz unmittelbar in das Mitgefühl alles dessen hineingezogen wird. Bringt aber dieses Thema im Vorspiel nur erst eine Ahnung hervor, so wird es nun beim Eintritt des Gesanges unverkennbar deutliche Aussprache.
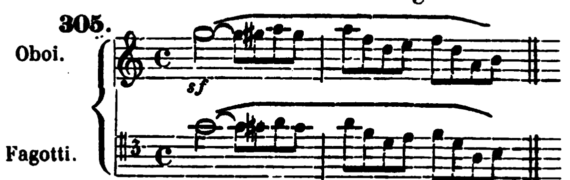


Wir erkennen und fühlen, was das erste Motiv des Taktes ausdrückt, das hier in jedem Takte thematisch wiederholt wird: das lebhafteste, rührendste, edelste Dankgefühl, Hast und Aengstlichkeit heimlich wirkend mit.

Und wie steigert sich alles dies in dem folgenden, sich daran anschliessenden Gedanken, worin Oboen und Hörner wieder thematisch eintreten.


304.
Flauti.
Oboi a 2
Corni a 2
Oboi e Corni in C.
Fagotti.
Violini.
Viola.
Constance.
frei-er, ja, e - wig bleibst du mir hier theuer.
Armand.
ja, e - wig bleibst du mir hier theu - er.
Micheli.
Mir war es Pflicht, euch zu er - ret-ten.
Violonc. e Basso.
p
pp

Ein dritter Gedanke erscheint noch in folgender Gestalt,

305.



welcher dasselbe stürmische Dankgefühl ausspricht, und diese drei Gedanken sind das Hauptmaterial, aus welchem, wie in einer Symphonie, fast das ganze Stück, mit einigen Nebengedanken abwechselnd, gesponnen ist.

Man sehe folgende Wiederholung des Hauptthema.

306. Oboi. a 2

pp

Corni in C.

pp

Fagotti.

pp

Violino 1.

pp

Violino 2.

pp

Viola.

pp
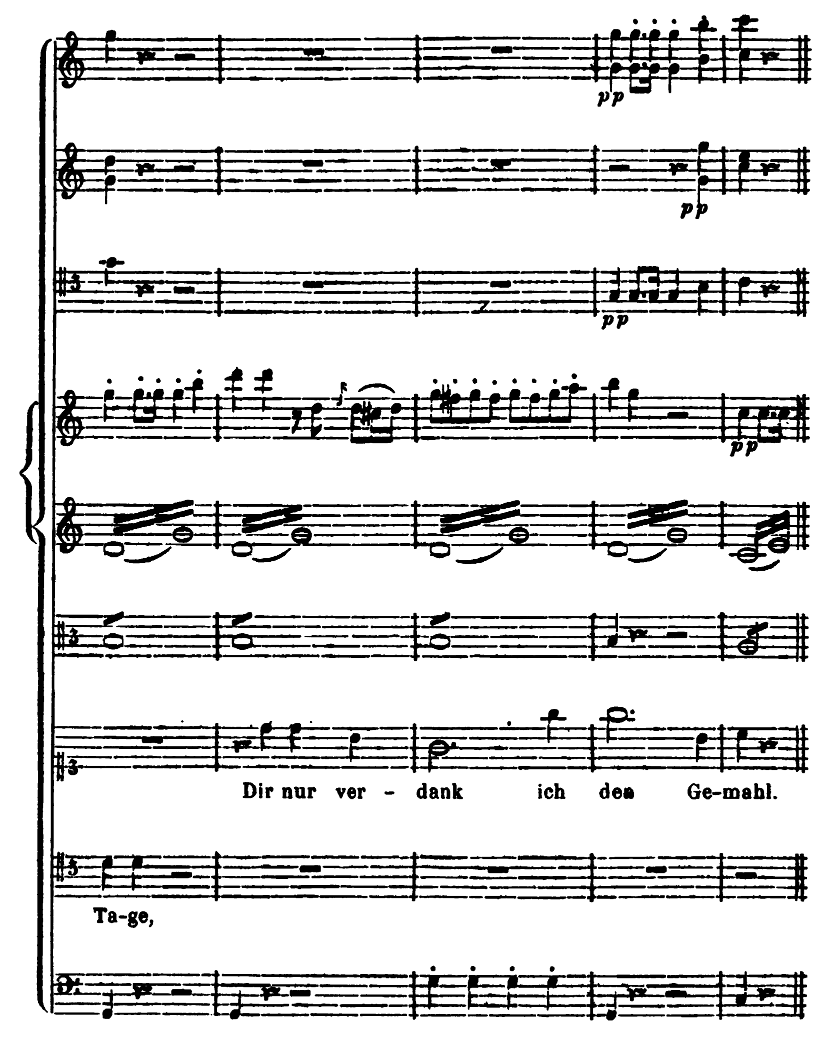
Constance.

Armand.

Ja, dir dank ich, ja, dir dank ich Con-stancens
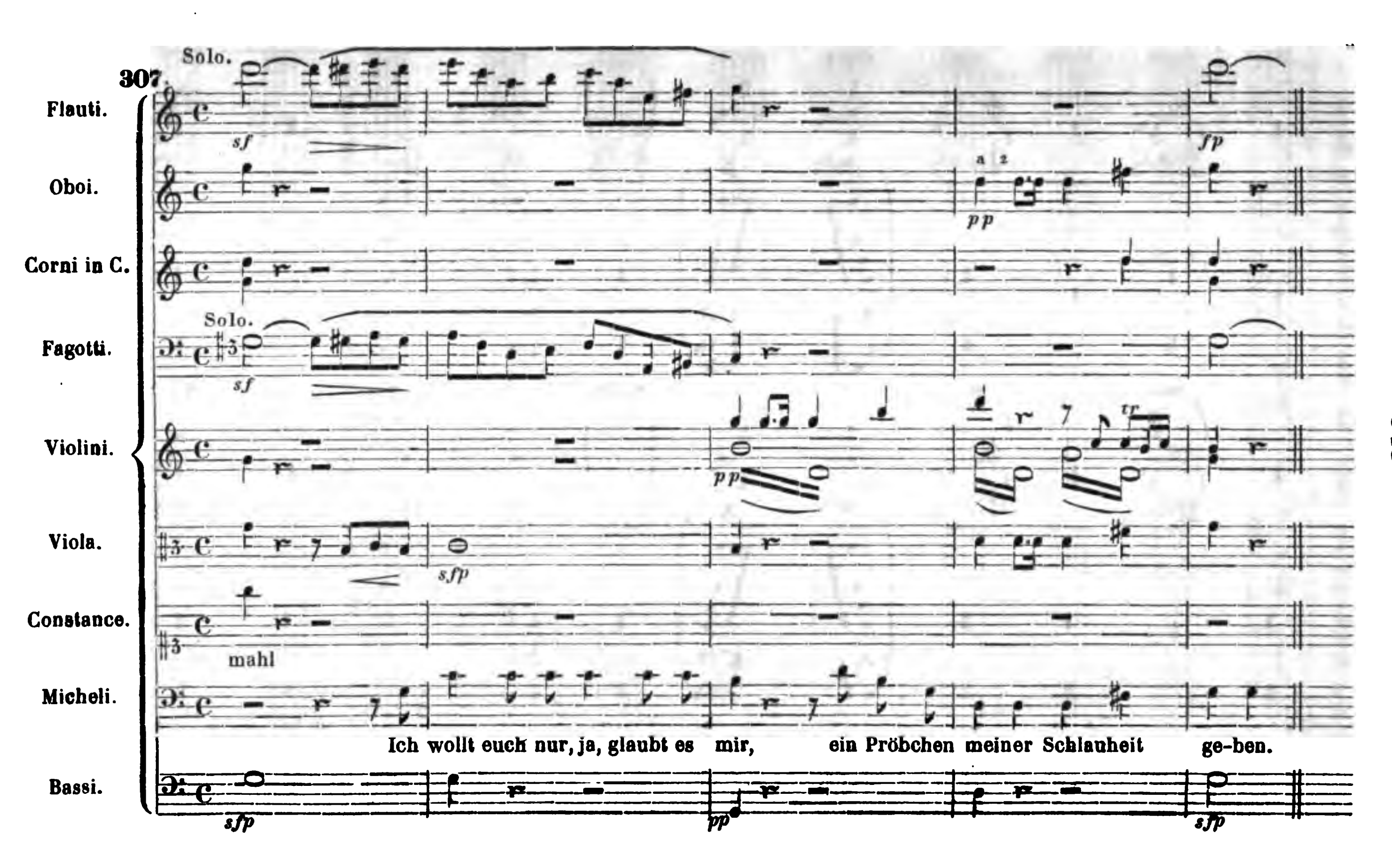
Bassi.

pp



Es ist immer dasselbe lebhafte Gefühl der Dankbarkeit, was Armand und Constance aussprechen, wenn es auch nicht dieselben Worte sind. Das Orchester malt jenes fort, die Stimmen deklamiren die verschiedenen Nüancirungen desselben dazu.

In folgender Stelle werden zwei thematische Gedanken nacheinander gebracht.


307.
Flauti.
Oboi.
Corni in C.
Fagotti.
Violini.
Viola.
Constance.
Micheli.
Bassi.
Solo.
Solo.
a 2
sf
sf
fp
pp
pp
sfp
sfp
pp
sfp
tr
mahl
Ich wollt euch nur, ja, glaubt es mir, ein Pröbchen meiner Schlauheit ge-ben.



Und hier erscheint der erste Takt des Hauptthema im Bass.

308. Flauti.

Oboi.

sf p sf p

Corni in C.

Fagotti.

sf p sf p

Violino 1.

cresc. sf p cresc. sf p

Violino 2.

cresc. sf p cresc. sf p

Viola.

sfp sfp

Constance.

welche sel-te-ne Gü-te, welche sel-te-ne Gü-te,

Armand.

Welch ein trefflich Gemü-the, welch ein treff-lich Ge-

Micheli.

da.

Bassi.
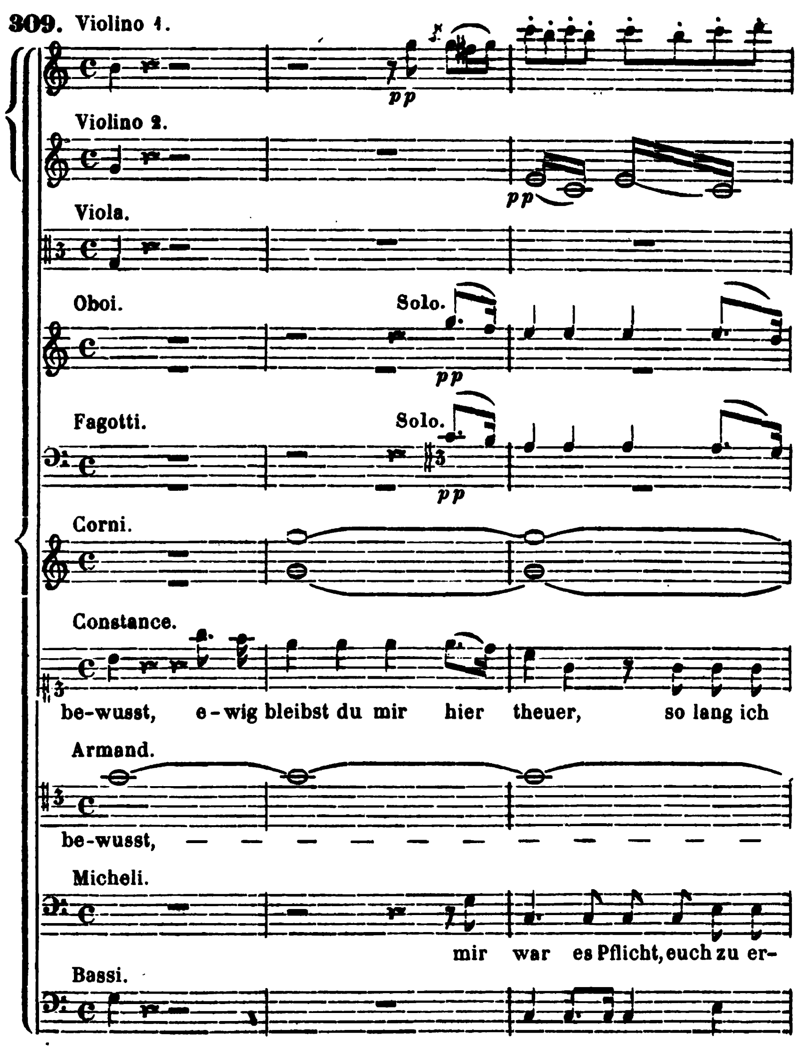
sf p sf p
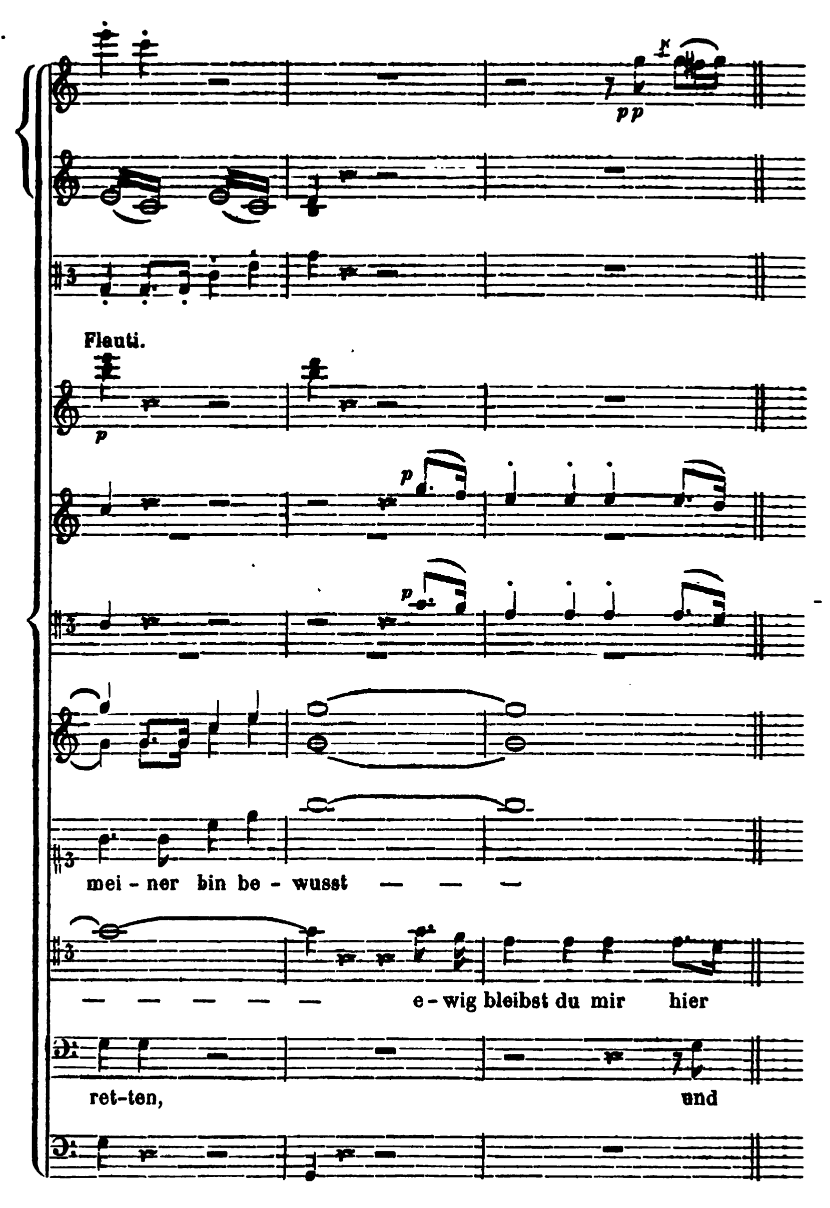
Die wundervollste Stelle, ein wahres Musikkleinod für sich, ist die folgende (siehe nächste Seite, No. 309), welche an kunstreicher Kombination der Orchester- und Singstimmen bei klarster und

durchsichtigster Gestaltung und Wirkung als Gesammtbild ein ewiges Muster bleibt und den schönsten und kunstreichsten polyphonen Stellen Mozarts an die Seite gesetzt werden muss.

Wie in einer Tripelfuge sind hier im zweiten, dritten und vierten Takte drei Thema's zusammengebracht; in der ersten Violine der zweite Theil, im Basse der erste Theil des Anfangsgedankens, in Oboe und Fagott der erste Abschnitt aus dem Beispiel No. 304. Letzterer aber ist zugleich die Nachahmung der vorhergehenden Singstimme (Constance) so wie auch Viola und Hörner im vierten Takte wieder das Bassmotiv nachahmen.

309.
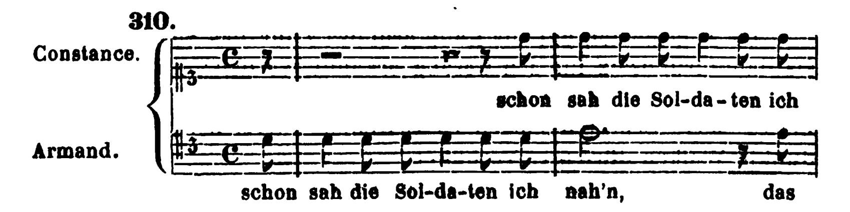




Nur dem in allen kontrapunktischen Künsten äusserst geübten Meister werden solche Gestaltungen gelingen und nur der aus tiefstem Gemüth seine musikalischen Bilder schöpfende Geist wird ihnen zugleich einen so sprechenden Ausdruck einhauchen und eine so leichte, freie, natürliche Stimmführung verleihén können.
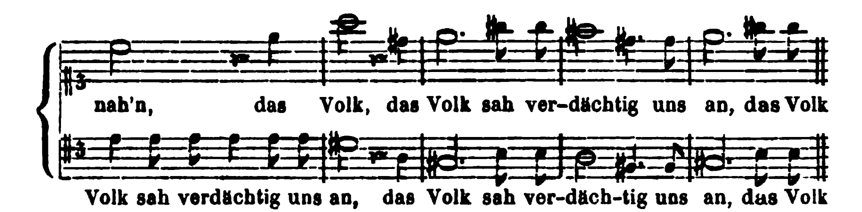
Dieses 'ganze Terzett ist eines der grössten Meisterstücke der Opernkomposition, und immer und immer wieder sollte es der Kunstjünger studiren, denn bei jeder neuen Betrachtung der Partitur wird er neue Schönheiten darin entdecken, wird ihm die Herrlichkeit des Ganzen leuchtender aufgehen. Man könnte eine eigene Brochüre darüber schreiben, wenn man es in allen seinen Beziehungen erschöpfend erklären wollte. Wir müssen uns des vorgezeichneten Raumes wegen beschränken und wollen nur noch einige Winke für das Selbststudium des Lernenden geben.

So ausdrucksvoll und mannichfaltig an einzelnen Momenten das Ganze ist, so einfach doch ist seine Form. Ein erster Theil, eine Mittelsatzgruppe, darauf die Wiederholung des ersten Theils, das ist die einfache Konstruktion derselben. Und eben so einfach ist die Modulation. Der erste und dritte Theil bleibt mit sehr geringen Ausnahmen in der Haupttonart C dur, der mittlere Theil weicht in die nächstverwandten Tonarten aus. Ganzen Perioden liegen keine anderen Akkorde als der Dreiklang und Septimenakkord unter. Wer aber möchte Cherubini die reichste Modulirkunst absprechen? Aber nur wo sie am Platze, entfaltet er sie, wo sie nicht in der Natur der Leidenschaft und Situation liegt, hält er sie mit weiser Berechnung und Entsagung zurück. Das Letztere gebot ihm 'der Inhalt des Terzetts. Ein mächtiges Hauptgefühl durchströmt die Herzen der beiden Geretteten, die Dankbarkeit, und das ähnliche Hochgefühl, edle Menschen gerettet zu haben, wogt in dem Gemüth Michelis. Da ist kein Anlass, in entfernte Tonarten zu schweifen und dadurch die Einheit der Empfindung Lügen zu strafen. Wo aber zwischen dieses Gefühl die Erinnerung an die überstandenen Gefahren tritt, ängstliche Vorstellungen und Regungen entstehen, welche von dem herrschenden Hauptgefühl abweichen, da beginnt auch die Modulation naturgetreu in andere Tonarten auszuweichen. Da machen aber auch schon die nächsten Uebergänge, wegen der verhältnissmässig lange festgehaltenen einen Tonart, bedeutende Wirkung.

Eine solche wirksame Ausweichung ist auf Seite 184 Beispiel No. 215 zu sehen. Dort wurde das Orchesterbild nur als Crescendogestaltung gezeigt. Man lese folgende Stimmen dazu,

310.





und man wird fühlen und erkennen, dass die Erinnerung an die vergangene Gefahr wieder wach werdend, das Hauptgefühl der gegenwärtigen Situation verdrängt, oder anders ausgedrückt, dass dieser Erinnerungsmoment aus dem Hauptgefühl heraustritt, ausweicht und somit die Ausweichung aus der herrschenden Tonart rechtfertigt.

In dieser Art von Opernmusik handelt es sich nicht um die besondere Deklamation jedes einzelnen Wortes, sondern um den Ausdruck des Gefühls im Ganzen, fast in der technisch-thematischen Behandlung wie in einem blossen Instrumentalwerke, einem Symphoniesatze z. B. Weil aber in den wenigen thematischen Hauptgedanken die Hauptzüge des Charakters, der Situation und des Gefühls schon treffend angegeben sind, so können natürlich alle daraus fliessenden thematischen Gestaltungen diesen Ausdruck behalten, wenn die modulatorische und instrumentale Behandlung auch feinere Nüancen und Unterschiede desselben darstellt.

Dreizehntes Kapitel.

Die Instrumentation aller Arten von Virtuosenmusik.

Die meisten Sünden gegen eine vernünftige Instrumentation werden noch immer bei Virtuosenkompositionen begangen. Man will interessant als Komponist erscheinen und wird uninteressant als Virtuos. Man strebt nach Instrumentaleffekten und tödtet den Effekt der Principalstimme.

Im Allgemeinen gilt als Hauptgrundsatz für das Solospiel, was als Hauptgrundsatz für den Gesang erkannt worden: das bezügliche Hauptinstrument muss überall gehört werden. Leise, zarte Schatten mögen es zuweilen überziehen, aber nicht dunkle Wolken dürfen es verhüllen.

Sodann muss man des Soloinstrumentes Klangeigenthümlichkeit hervorheben und nicht schwächen. Folglich dürfen ihm keine an Klangschönheit rivalisirende oder dasselbe darin gar übertreffende

Instrumente zugesellt werden. Der Kontrast des Akkompagnements gegen das Soloinstrument ist stets im Auge zu behalten.

Allein wirkt jedes Instrument am besten und sichersten. Man sollte diese Erfahrung mehr benutzen. Die Kadenzen, welche fast jedem Konzertstück beigegeben werden, sprechen für das Bedürfniss des Virtuosen, Fertigkeit und Klang seines Tonorgans unbeeinträchtigt von Nebenspiel und Nebenklang des Orchesters hören zu lassen. Was aber am Ende eines Satzes, wäre auch an andern Stellen, wenn auch nicht in solcher Breite, mit guter Wirkung anzubringen.

Für die Virtuosenkomposition ist das homophone Akkompagnement das rechte. Polyphone Behandlung soll nicht ausgeschlossen sein, aber man gebrauche sie selten und mit steter Rücksicht auf Kontrastirung der Hauptstimme. Keine Symphonie will man in einem Konzerte hören, sondern das geistreiche und gefühlvolle Spiel eines Einzelnen.

Die gröbsten Verstösse werden meiner Ansicht nach beim Klavierkonzert gemacht. — Kein Klang ist durch das Orchester leichter unwirksam zu machen, als der des Pianoforte. Wenn ein Klavierkonzert hundert Gedanken hat, so verschwinden in der Regel funfzig davon fast unhörbar unter dichtem Orchesternebel, fünfundzwanzig erscheinen in Halbdunkel und fünfundzwanzig erst werden im Lichte vernommen.
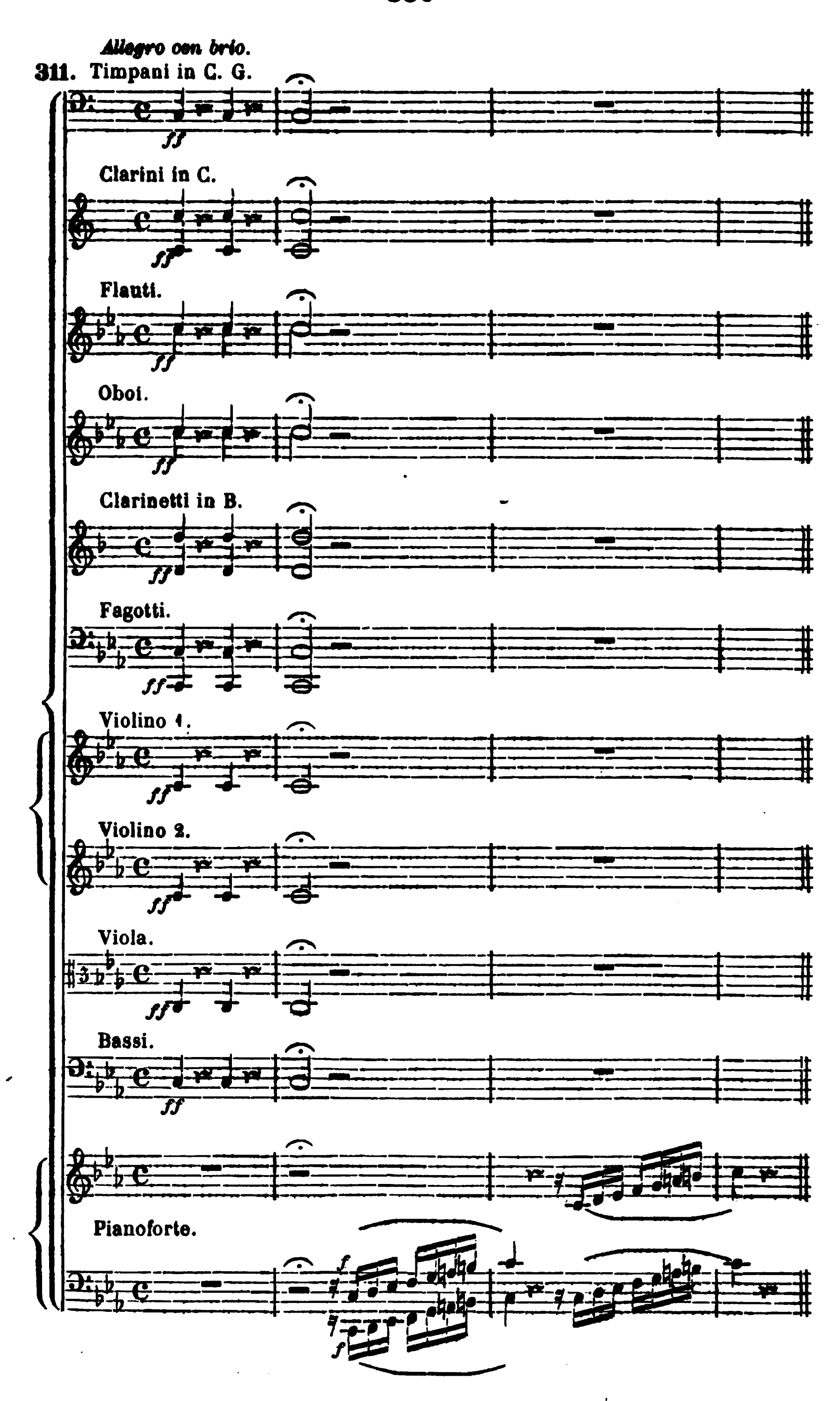
Vorzügliche Sorgfalt sollte auf die Kontrastirung im Nacheinander beim Wechsel von Tutti und Solo genommen werden. Auf einen vollstimmig und forte endenden Orchestersatz erscheint das eintretende Solo selbst des stärksten Flügels mager und klanglos. In solchen Fällen thut man wohl, das Orchester auf einer Fermate erst austönen und durch eine Pause danach ganz verschwinden zu lassen, damit das Ohr von der dicken Klangmasse befreit, beruhigt und für den Eintritt des Solo empfänglich gemacht werde, wie z. B. Beethoven in seinem C moll-Konzert gethan.

Siehe nächste Seite, No. 311.

Besser noch, man lässt das Tutti nach dem Ende zu mit wenigen oder einem Instrumente gar nach und nach im dürftigsten Pianissimo verklingen. Auf diese Weise hat Hummel meist den Eintritt seiner Solo's vorbereitet.

Ueberhaupt liefern dieses Komponisten Klavierkonzerte viele treffliche Beispiele, wie das Orchester begleitend die mannichfaltigsten und wohlklingendsten Instrumentalschatten und Lichter in das Solo einstreuen kann, ohne letzteres zu übertönen und zu verdunkeln. Dass auch die Beethovenschen Konzerte dergleichen Musterstellen viele zeigen, versteht sich von selbst.

Im Allgemeinen wage ich zu behaupten: es giebt bis jetzt noch kein einziges Klavierstück mit voller Orchester-


Allegro con brio.
311. Timpani in C. G.
Clarini in C.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.
Pianoforte.

begleitung (wenigstens ist mir noch keines vorgekommen), **welches man als durchaus zweckmässig instrumentirt bezeichnen könnte.**
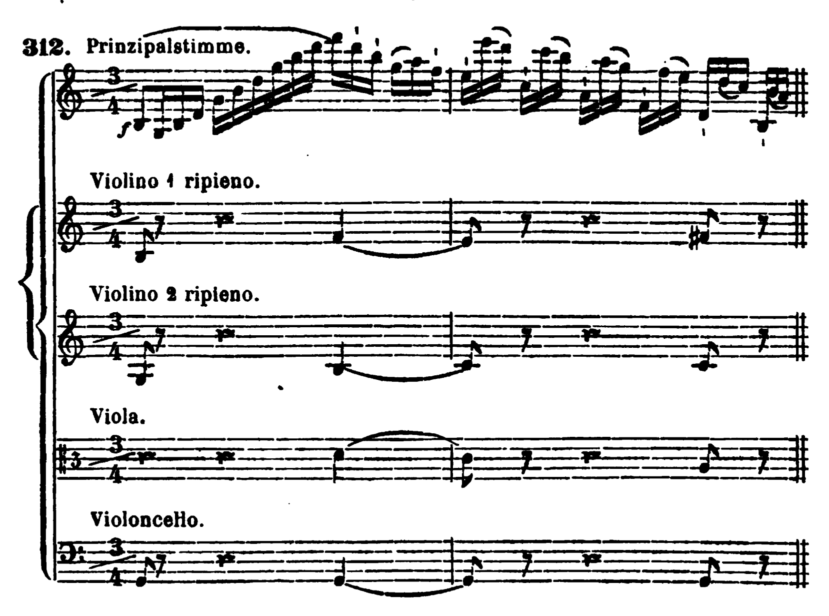
In allen mir bekannten kommen mehr oder weniger Stellen vor, wo das Ohr anstatt eines klaren Bildes, nur ein Tongewirr und Geräusch zu hören bekommt.

Dies ist am meisten bei den Passagen zu bemerken. Auch die besten und erfahrensten Meister scheinen nicht besonders daran gedacht zu haben und bis heute noch nicht genug daran zu denken, dass die oft in alle Höhen und Tiefen steigenden und stürzenden schnellen Figuren des Klaviers an sich schon schwer zu verfolgen und aufzufassen sind und durch hinzutretendes Orchesterspiel von nur einigermaassen komplizirter Art Ohr und Geist mit zuviel Hörstoff überströmt werden.

Grosse Schwierigkeiten stellen sich ferner der guten Instrumentation des Violinkonzerts entgegen. Hier soll sich die Solovioline stets von dem Streichquartett, namentlich von den ganz klanggleichen acht, zehn Ripienviolinen glänzend abheben. Ich zweifle, ob irgend eine Violinkomposition existirt, welche diese Forderung durchaus erfüllt.

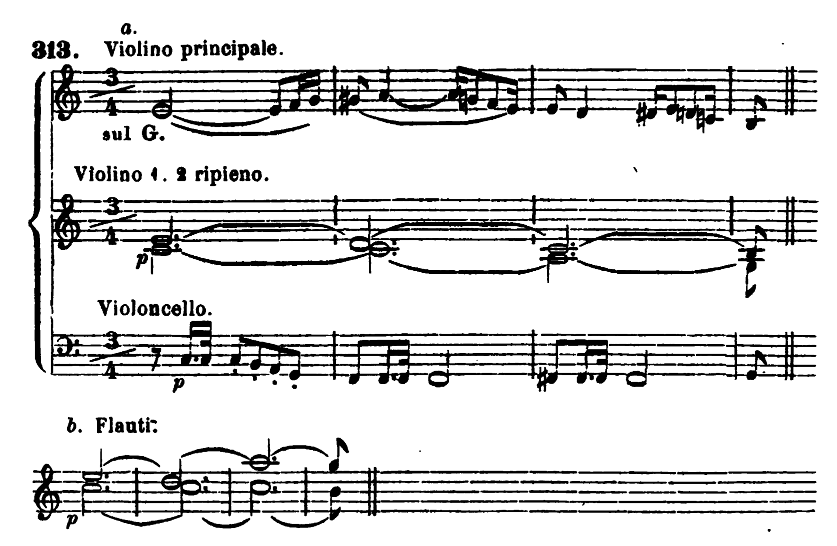
Durchbrochenes Akkompagnement ist auch hier das sicherste Mittel guter Kontrastirung der Hauptstimme. Z. B.

Aus einer Polonaise von Spohr.



Ueberhaupt ist dünner Satz auch beim Akkompagnement des Violinsolo als Hauptmaxime zu empfehlen. Diese befolgt Meister Spohr in seinen Violinkonzerten vorzugsweise mit Glück. Doch selbst dabei können noch Sünden gegen die Prinzipalstimme begangen werden.

In derselben Polonaise ist folgende Stelle bei *a*
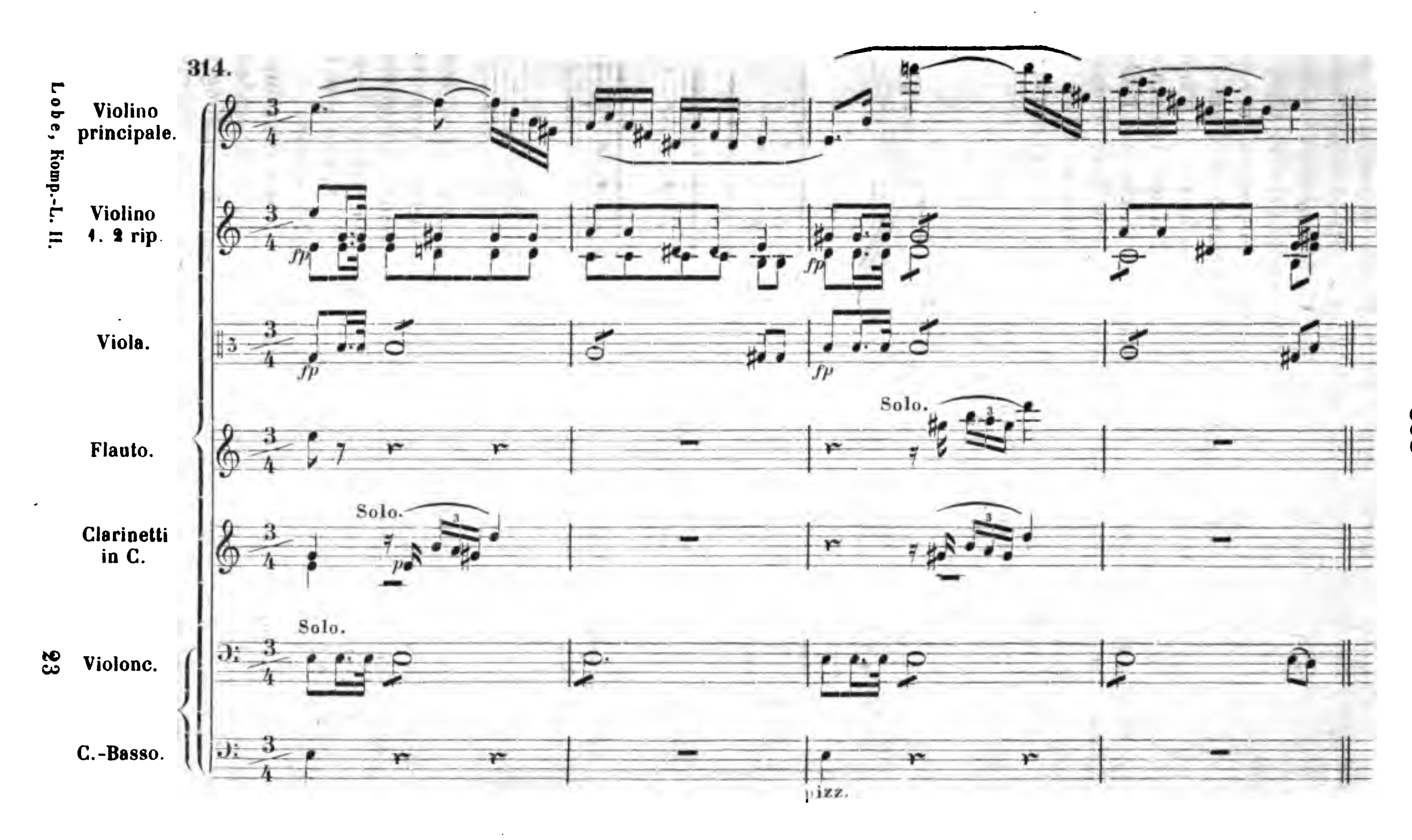


zwar nur mit Violinen und Violoncell begleitet; letzteres kontrastirt auch durch seine tiefen und abgestossenen Töne scharf gegen die Principalstimme; aber dieser wird doch durch die ziemlich in gleicher Tonlage aushaltenden Töne der Ripienviolinen etwas von ihrem Klange entzogen, und das würde noch mehr der Fall sein, wenn die Melodie nicht auf der G-Saite vorgetragen würde, wodurch sie allerdings einen kräftigeren Charakter erhält.

Man denke die Violinen ganz weg, so bleibt ein guter zweistimmiger Satz zwischen Solostimme und Violoncello übrig und erstere würde, durch ähnliche Nebenklänge nicht mehr überflort, eindringlicher hervortreten.

Sollte der Satz voller klingen, so könnten anstatt der weggelassenen Ripienviolinen die Flöten wie bei *b* dazu gesetzt werden.

Der an sich achtbare Trieb nach gediegener und interessanter Instrumentation verführt zuweilen selbst die besten Meister, ihren Konzertkompositionen instrumentales Nebenspiel einzuverleiben, welches den Glanz der Hauptstimme trübt.
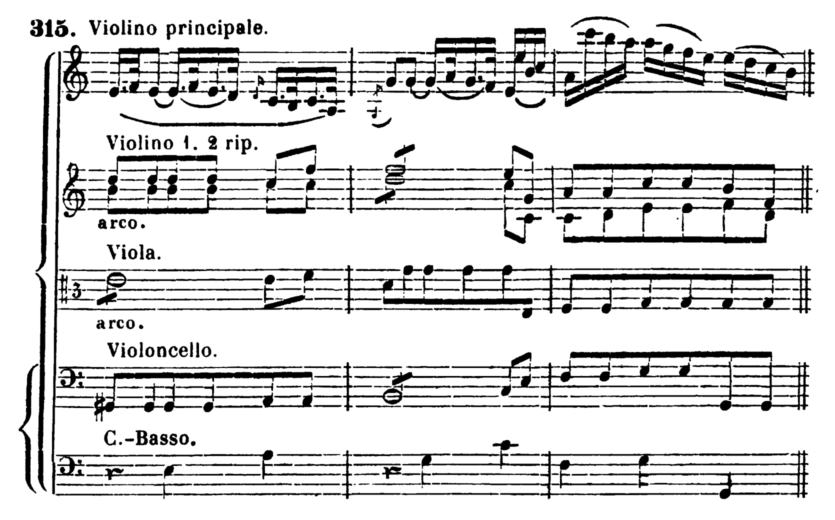
Das folgende Beispiel ist vielleicht nicht ganz von diesem Vorwurf freizusprechen.


314.
Violino principale.
Violino 1. 2 rip.
Viola.
Flauto.
Clarinetti in C.
Violonc.
C.-Basso.
fp
fp
fp
fp
Solo.
Solo.
Solo.
p
pizz.

Die Figur der Klarinette im ersten, der Klarinette und Flöte im dritten Takte ist freilich thematisch und springt überraschend in den anderen Theil des Themas, welchen die Violine vorträgt, hinein; allein eben durch dieses überraschend eintretende Beiwerk wird die Aufmerksamkeit des Ohrs von der Hauptstimme abgezogen oder doch wenigstens getheilt und wir gäben diesen Nebenreiz gern hin, um den Schmelz der Violinmelodie ganz ungestört geniessen zu können.

Dazu kommt aber noch das Zusammentreffen der Hauptnoten der Prinzipalstimme mit der ersten Ripienvioline in gleicher Tonlage am Ende des ersten Taktes und den ganzen zweiten Takt hindurch, was dem Klang der Solovioline auch nicht sehr zuträglich ist.

Folgende Stelle wäre vielleicht etwas lichter im Akkompagnement und dadurch hebender für die Solostimme geworden, wenn die Viola in den zwei ersten Takten geschwiegen hätte.



Ich habe mit Absicht einige Stellen von Spohr zu meinen etwas subtilen Ausstellungen gewählt, weil solche Schwächen, wenn man sie überhaupt dafür gelten lassen will, in seinen Violinkompositionen am seltensten vorkommen, wesshalb ich diese allen denen, welche Violinkonzerte zu schreiben beabsichtigten, als die besten mir bekannten Muster zum sorgsamsten Studium empfehlen möchte.

Ausser dem dünnen, jedoch niemals leeren, so wie dem durchbrochenen Akkompagnement, welches man von Spohr in schönster Weise lernen kann, ist noch besonders auf seine Behandlung des Basses aufmerksam zu machen. Er lässt nämlich beim Violinsolo fast stets den Kontrabass schweigen und die Grundstimme nur von dem Violoncello ausführen. Hierdurch werden mehrere Vortheile gewonnen.

Erstens machen die Töne des Kontrabasses das begleitende Streichquartett dick und oft plump. Wird er weggelassen und an seiner Statt nur das Violoncello verwendet, so klingt der Satz durchsichtiger und zarter.

Zweitens giebt es für den verhältnissmässig schwachen und in der mittleren und tiefen Lage etwas weichlichen und dämmerigen Ton der einzelnen Violine kaum ein Instrument, dessen Klänge jenen mehr verdumpften und in Schatten hüllten, als die des Kontrabasses, namentlich ausgehaltene Töne desselben.

Höchst selten wendet daher Spohr den Kontrabass, wenn er es überhaupt einmal thut, in dieser Weise an, wohl aber öfter pizzikato und dies ist ein dritter Vortheil. Denn wenn der Kontrabass nach längerem Schweigen pizzikato eintritt, so bilden seine Töne meis einen schönen Kontrast gegen das übrige Akkompagnement, ohne den Klang der Prinzipalstimme zu beeinträchtigen.

Zum Schluss dieser Bemerkungen will ich noch eine polyphone Stelle aus derselben Polonaise hersetzen.

Siehe nächste Seite, No. 316.
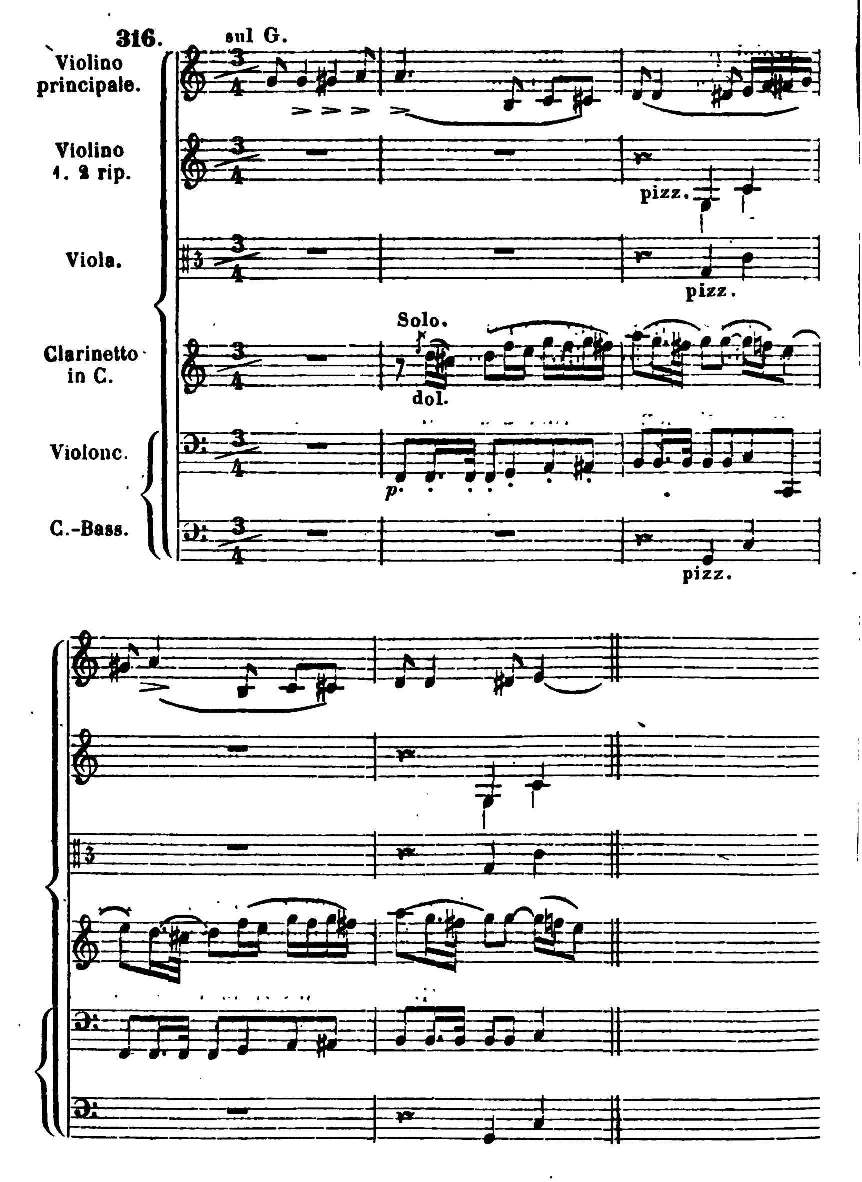
Hier sind zwei Melodien, wovon jede sich frei und ungezwungen bewegt, als gingen sie einander gar nichts an und als brauchte keine nur die geringste Rücksicht auf die andere zu nehmen. In Klang und Rhythmus stehen sie im schärfsten Kontrast gegen einander. Und dazu das durchsichtige und originelle Akkompagnement!

Solche Meisterstellen sind in allen Spohrschen Konzertkompositionen öfter zu finden. Aus ihnen kann man lernen, wie die Polyphonie in Virtuosenstücken behandelt werden muss, wenn sie diesen zuweilen einen wirklichen Schmuck hinzufügen soll, ohne den Virtuosen in den Hintergrund zu drängen und den Reiz seiner Leistung zu zerstören.

Fast noch leichter als bei Violinkonzerten verfällt der Komponist in den Fehler verdunkelnden und klangraubenden Akkompagnements bei der Instrumentation von Violoncellkonzerten. Nur mit äusserster Behutsamkeit ist der Grundsatz festzuhalten und durchzuführen: den Ton nirgends zu beeinträchtigen, also den Kontrast der Begleitungsstimmen in den Blasinstrumenten sowohl als im Streichquartett überall zu berücksichtigen.

Es leuchtet ein, dass man vor Allem die ähnlichen Klänge vermeiden müsse, hervortretendes Akkompagnement nämlich von Viola und Violoncell. Blasinstrumente, ausser den Fagotten, sind dagegen in passender Anwendung zuzulassen, weil sie alle gegen das Violoncell in mehr oder weniger scharfem Kontrast stehen.

Die grösste Schwierigkeit liegt immer in der zweckmässigen Behandlung des begleitenden Streichquartetts, das vermöge seiner



Klangähnlichkeit das Solovioloncell so leicht umhüllt und verdunkelt.

Da das Violoncell selbst grosse Fülle und Kraft des Tons besitzt, so kann man den Bass lange Zeit entbehren, nur mit Violine und Viola begleiten, ohne befürchten zu dürfen, ein zu trockenes und dürres Akkompagnement zu bringen.



Hier ist ein Beispiel der Art von Bernhard Romberg.
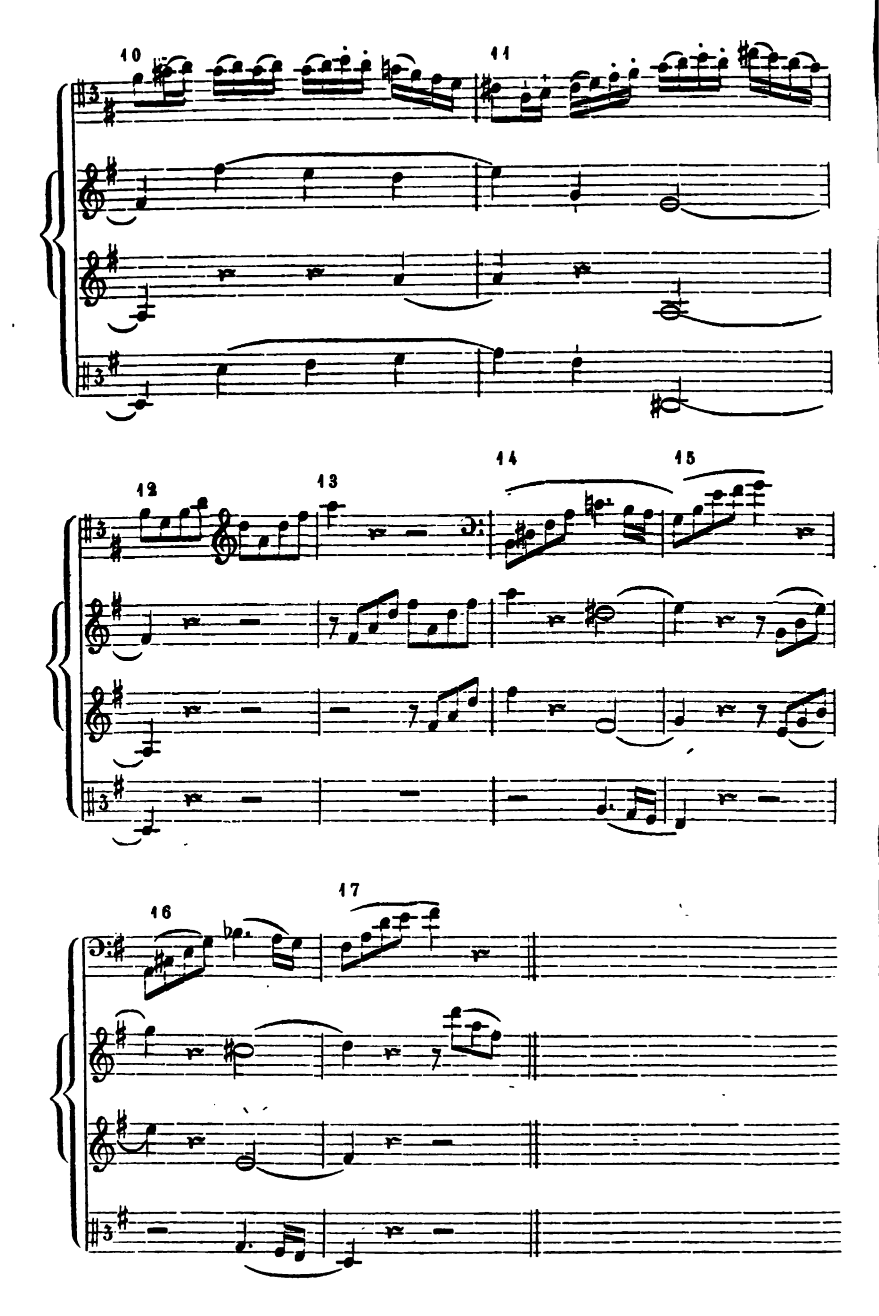
Moderato.

317. Violoncello.

Violino 1.
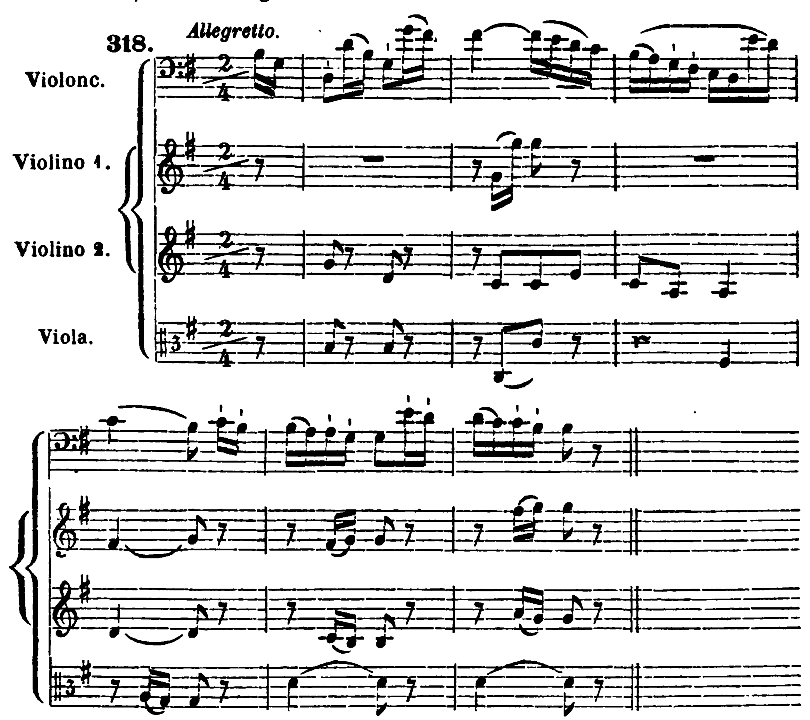
Violino 2.

Viola.
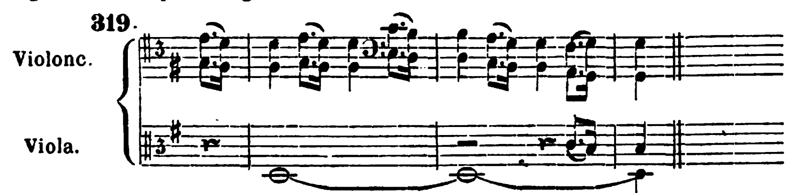


Obgleich Violine und Viola überall durchsichtig und dünn behandelt sind, wird man doch keinen Takt unangenehm leer finden.

Ausgehaltene Töne des Akkompagnements überschatten den Violoncellklang am meisten, daher trifft man sie in den Violoncellkompositionen Rombergs äusserst selten an. Fast immer erscheint dagegen das durchbrochene Akkompagnement, oft in scheinbar zerstückelter und zerrissener Weise. Scheinbar, sage ich, denn die fliessenden Gedanken der Prinzipalstimme halten das ganze Bild doch zusammen, wie in folgender Stelle z. B.
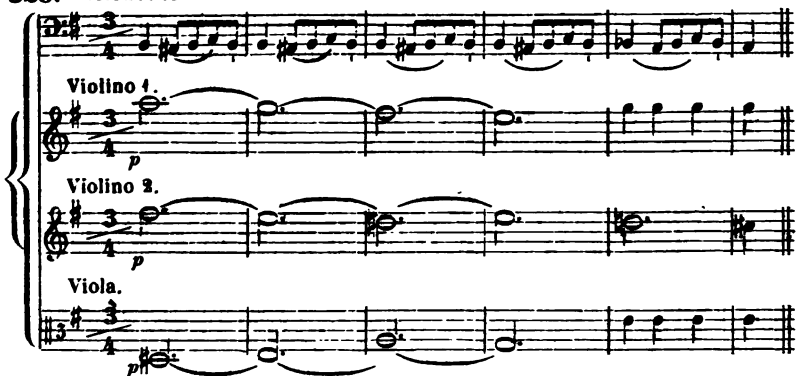


Doppelgriffe klingen auf dem Violoncell so kräftig und voll, dass sie gar keines Akkompagnements bedürften. Will man den Satz indessen voller, so genügt dazu oft schon ein einziges Instrument, wie folgendes Beispiel zeigt.



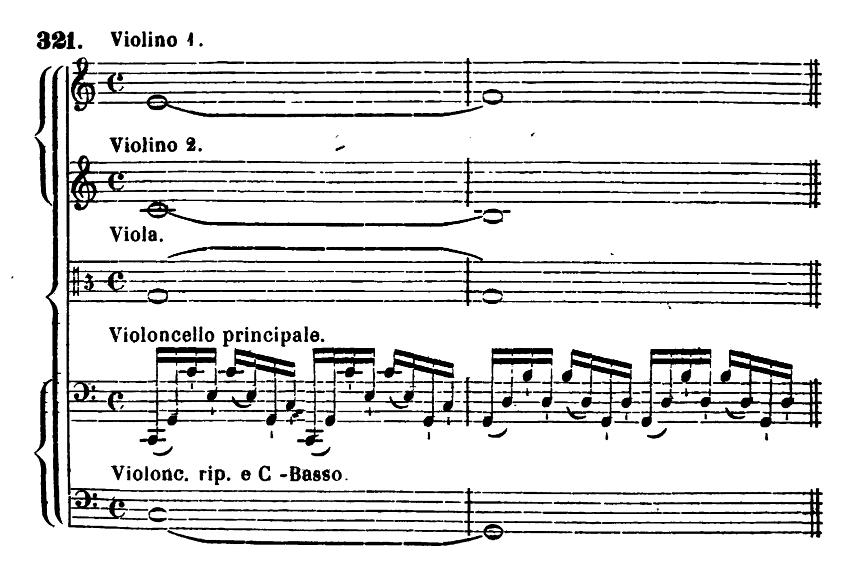
Ferner hat man sich vor Deckung des Soloinstruments zu hüten, wenn es in der tiefen Tonlage wirken soll. Das Akkompagnement muss dann hohe Tonlagen dagegen setzen, wie z. B. in folgender Stelle.





Doch auch hier hätten die tiefen Töne des Violoncells einen noch etwas voller hervortretenden Klang gewonnen, wenn die Viola eine Oktave höher in ihre hellere Region und dadurch in schärferen Kontrast zu jenem gesetzt worden wäre.

Ganz besonders muss gewarnt werden vor unzweckmässiger, d. h. klangverhüllender Begleitung der Violoncellpassagen in Arpeggien. Diese haben, wenn sie kräftig ausgeführt werden, an sich eine grosse Klangfülle, aber auch etwas Schwirrendes und zum Theil Dunkles und nehmen einen grossen Tonumfang ein. Setzt man nun ein Akkompagnement von Saiteninstrumenten, wie es nicht selten vorkommt, in ausgehaltenen Tönen,





oder gar noch Blasinstrumente dazu,

322. Corni in C.

Fagotti.

Violino 1.

Violino 2.

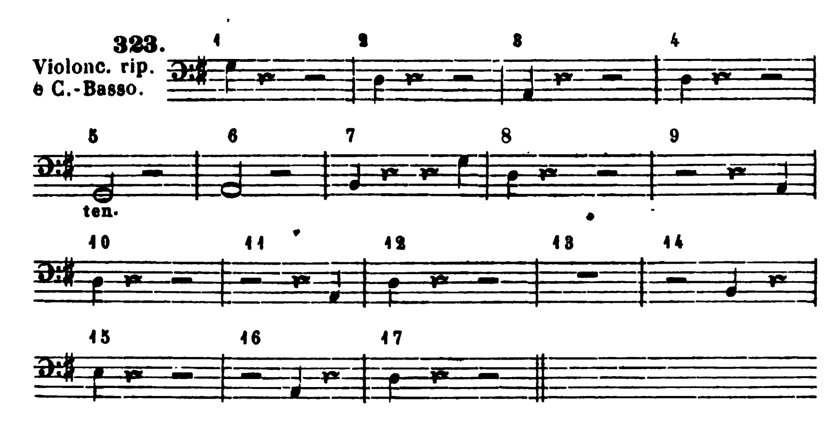
Viola.

Violoncello principale.

Basso.

so entsteht ein dunkles, wirres und wüstes Tongeflatter und Geräusch, das gewiss Niemand für angenehme Musik erklären wird. Am besten und sichersten wirkt das Instrument in solchen Stellen ohne Akkompagnement. Soll aber dazu, wie Manche es lieben, eine Melodie ertönen, so gebe man diese einem, und zwar einem mit dem Violoncell in Klang und Tonlage besonders scharf kontrastirenden Blasinstrument.

Die Beispiele, welche ich für Begleitung des Violoncells gegeben, sind sämmtlich einem Streichquartett von Bernhard Romberg entnommen. Ich habe sie absichtlich gewählt, um zu zeigen, dass man diesem Instrument ein hinlänglich genügendes Akkompagnement ohne Ripienvioloncell und Kontrabass geben kann. Dass letztere Organe bei einem Violoncellkonzert ganz weggelassen werden sollen, will ich damit nicht etwa gesagt haben. Zu allen obigen Stellen hätten auch ohne Schaden für das Solo einzelne Basstöne gesetzt werden können, wie zu Beispiel No. 317 etwa in folgender Weise.



Weitere Andeutungen über die zweckmässige Instrumentation von Konzerten für die verschiedenen Blasinstrumente halte ich für überflüssig. Wie jedes zu kontrastiren, wie es sich in seiner vollen Eigenthümlichkeit zeigen soll, ist in den früheren Kapiteln zur Genüge erörtert worden. Berücksichtigt man dazu die in gegenwärtigem Kapitel für die Konzertstücke für Streichinstrumente gegebenen Maximen, so werden Sünden gegen das bezügliche Blasinstrument leicht zu vermeiden sein. Als Generalregel möchte ich dazu aufstellen: das Blasinstrument, mit welchem der Virtuos vor das Publikum tritt, soll nicht als Begleitungsinstrument mit im Orchester verwendet werden. Also zu einem Flötenkonzert nehme man keine Ripienflöten, und nicht einmal Klarinetten, als dem Flötenklange zu ähnlich und ihn an Fülle noch dazu übertreffend; zu einem Klarinettkonzert keine Klarinette und keine Flöte u. s. w. Der Grund dieser Regel bedarf keiner Erläuterung.

Ende des zweiten Theils.

Anhang.

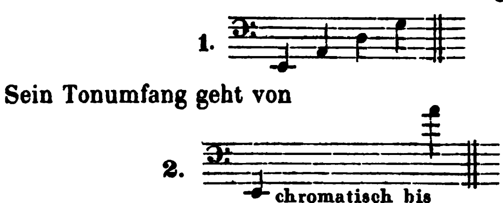
Zu der Einleitung. I.

Seite 1.

Technik aller gebräuchlichen Orchesterinstrumente.

Der Kontrabass.*)

Die vier Saiten des Kontrabasses haben folgende Stimmung:
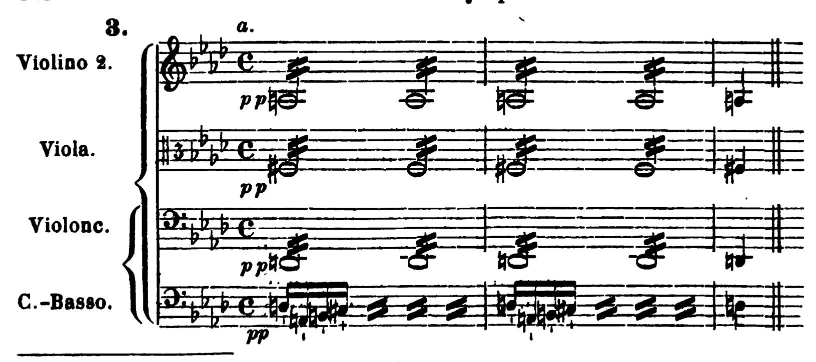


Sein Tonumfang geht von

und klingen die Töne eine Oktave tiefer, als sie notirt werden.

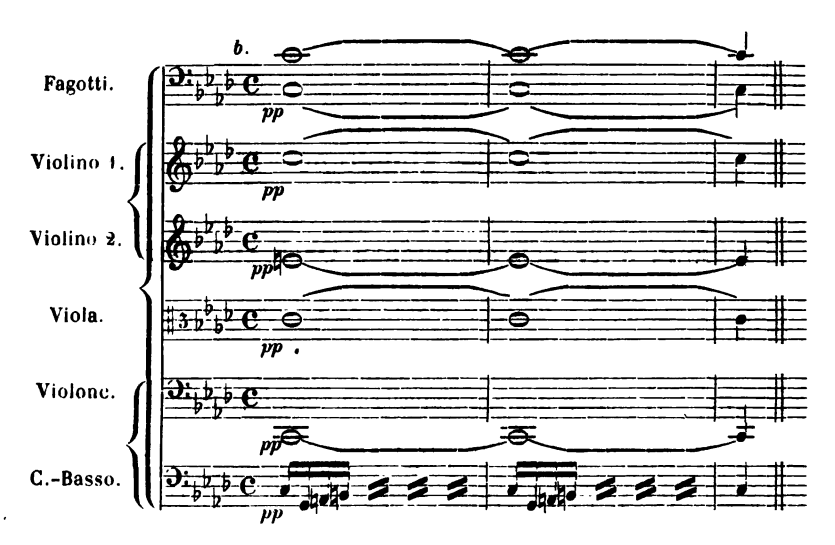
Man kann ziemlich schnelle Passagen, Läufer, Sprünge u. s. w. auf diesem Instrumente ausführen, nur ist nicht zu vergessen, dass die Deutlichkeit derselben erst durch das Violoncell, oft auch durch Viola und Fagott noch dazu, vermittelt wird. Chromatische Läufer sind schwer, in mässigem Tempo jedoch nicht unausführbar.

Um sich von der relativen Klanglosigkeit und Dumpfheit der Kontrabasstöne in der Tiefe, der Dürre und Härte derselben in der Höhe zu überzeugen, lasse man sich die Scala und sodann einige schnelle Figuren auf dem Kontrabass allein vorspielen. Folgende Stellen aus dem Gewitter der Pastoralsymphonie



---

*) Ueber Violine, Viola und Violoncell ist das Nöthige in dem ersten Bande meiner Kompositionslehre, S. 120 u. f. zu finden.



werden allen denen, welche dieses Werk hörten, das Gesagte bestätigen, zugleich aber auch zeigen, dass es schwerlich irgend eine Eigenschaft irgend eines Instruments giebt, die nicht bei geeigneter Gelegenheit mit Vortheil zu einem besonderen Ausdruckszweck zu benutzen wäre.

Zu welchen herrlichen Effekten das Pizzikato des Kontrabasses, sowohl allein als in Verbindung mit dem Violoncell, benutzt werden kann, habe ich schon früher, u. a. Beisp. No. 101, gezeigt und kann der aufmerksame Kunstjünger fast bei jeder Orchesteraufführung Erfahrungen darüber machen.

Dämpfer werden bei diesem Instrumente nicht angewendet, da sein Klang ohnehin dumpf genug ist.

Die Flöte.

Sie hat einen Umfang von
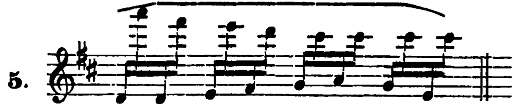
4. ununterbrochen chromatisch bis

Auf die sichere und leichte Ansprache der zwei letzten Töne ist nicht überall zu rechnen, selbst das *b* versagt zuweilen, namentlich wenn es frei ergriffen werden soll. Man thut daher wohl, die Flöte für's Orchester nicht höher als bis *a* zu setzen.
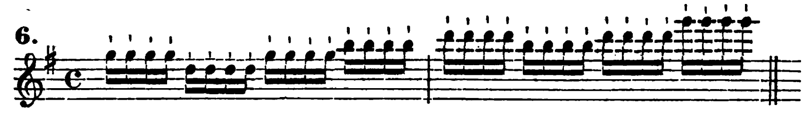
Manche Flöten haben jetzt auch das kleine *h*. Wir wollen diese problematische Bereicherung den Virtuosen überlassen und im Orchestersatz ohne dieselbe auszukommen suchen.

Auf diesem Instrument lassen sich alle Arten von diatonischen und chromatischen Figuren, gebrochene Akkorde u. s. w. in sehr
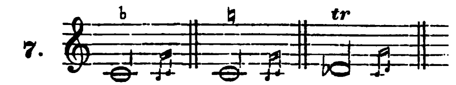
schneller Bewegung ausführen. Nur wiederholte weite Sprünge, wie etwa,



sind schwer, und machen, auch herausgebracht, schlechten Effekt. Stakkato dagegen können sie in langer Folge vermittelst der Doppelzunge leicht exekutirt werden. Auch derselbe Ton ist zwar nicht anhaltend mit der einfachen, aber sehr lange hintereinander mit der Doppelzunge zu stakkiren. Z. B.



Ausser den folgenden Trillern



sind alle anderen der Scala bis zum dreigestrichenen *fis* leicht auszuführen.
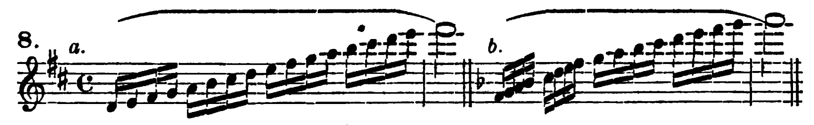
Nicht in allen Tonarten kann der Flötenspieler schwierige Passagen bequem exekutiren. Die bequemsten sind in Dur und Moll *C–G–D–A–F*, doch auch hier die Durtonarten leichter als die Molltonarten.

Das Anschwellen und Abnehmen ausgehaltener Töne hat seine Schwierigkeiten, da sie bei ersterem leicht etwas zu hoch, bei letzterem leicht etwas zu tief werden.

Der Klang der Flöte kann in allen ihren Tonregionen zu bedeutender Stärke getrieben werden, erreicht aber weder die Härte und Helligkeit der Oboe, noch die Dicke und Fülle der Klarinette.

Ausser der grossen Flöte giebt es noch einige kleinere Arten dieses Instruments, als:

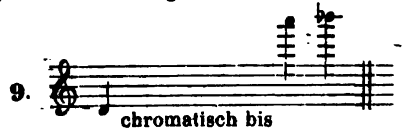
a. Die Terzflöte. Sie wird wie die grosse Flöte im Violinschlüssel notirt, wie bei *a*,



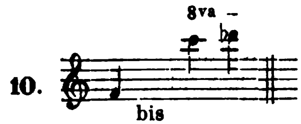
klingt aber eine kleine Terz höher wie bei *b*.

Für As-dur schreibt man sie also in F-dur, für Es-dur in C-dur, für B-dur in G-dur, für F-dur in D-dur u. s. w. Hieraus ergiebt sich, dass schwere Tonarten für die grosse Flöte durch den Satz für die Terzflöte in leichter spielbare verwandelt werden können.

Der Umfang der Terzflöte geht den Noten nach von



dem Klange nach also von

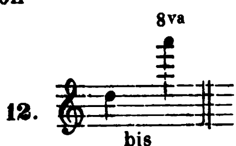


Sie hat in der Tiefe einen schwächeren, in der Höhe einen etwas helleren und schneidenderen aber auch dünneren Klang als die grosse Flöte und wird selten im grossen Orchester, öfter aber in Militairmusikchören verwendet.

b. Die kleine Flöte (Oktavflöte, Pikkolflöte). Sie wird wie die grosse Flöte notirt, klingt aber eine Oktave höher. Ihr Umfang geht von



dem Klange nach also von



Manche Komponisten muthen ihr auch noch das dreigestrichene *b* zu, sie werden aber meist vergeblich darauf warten es zu hören, denn um es produziren zu können, ist ein so glücklicher Ansatz nöthig, wie er dem Flötenspieler nur äusserst selten zu Gebote steht.

Die Töne der Pikkolflöte sind in der Tiefe und Mitte sehr schwach und hohl, und können unter Umständen wohl im Piano, niemals aber im Forte wirken. Dagegen schneiden ihre hohen Töne spitz und scharf in's Ohr, und werden in der neueren Orchestermusik leider nur gar zu oft zu den grellsten Schreieffekten benutzt. Mozart hat sie in der »Zauberflöte« zu dem Liede des Mohren, in der »Entführung« zu der türkischen Musik, Carl Maria v. Weber in dem »Freischütz« sehr charakteristisch zu dem Liede Kaspars verwendet.

c. Die Es-Flöte. Sie klingt eine kleine None höher als sie notirt wird.

d. Die F-Flöte. Klingt eine kleine Dezime höher.

Die Tonarten, welche für die grosse Flöte als die günstigsten angegeben werden, sind es auch für alle anderen Arten dieses Instru-

ments. Je kleiner indessen die Flöten werden, je sicherer muss der Spieler seiner Lippen (des Ansatzes) sein, wenn ihre Töne in der Höhe leicht ansprechen sollen. Auch wird das Spiel der Finger darauf immer unbequemer, wegen der zu nah neben einander liegenden Tonlöcher und der wenigeren Klappen. Triller und chromatische Läufer sind daher zu vermeiden.

Es soll auch As-, G- und E-Pikkolflöten geben. Dergleichen sind mir aber nie zu Gesicht gekommen.

Die Oboe.
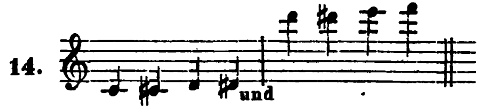
Ihr Tonumfang reicht von



Neuere Oboen haben noch das kleine *h*, auch wohl *b*. Da aber diese Töne noch an manchen Instrumenten der Art fehlen, so enthält man sich derselben natürlich bei Orchesterkompositionen.

Der Klang der Oboe ist in der Tiefe etwas hart und holzig, in der Höhe spitz, in der Mitte dagegen hell und angenehm.
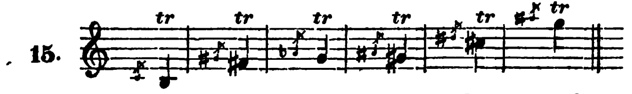
Die Töne
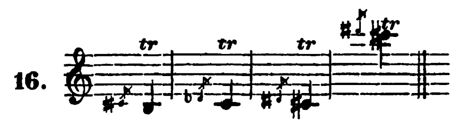


sprechen einzeln und sprungweise ergriffen, schwer an, versagen im Piano leicht oder platzen in der Tiefe grell hervor, weshalb man sie in dieser Weise nicht von dem Spieler verlangen soll. Crescendo und decrescendo lassen sich ihre Töne besonders in der Mitte zu sehr seelenvollem Ausdruck benutzen.

Aus den Tonarten von zwei Kreuzen bis zu drei Been, Dur und Moll, spielt sich's relativ am leichtesten auf der Oboe. Langsame Sätze sind in allen Tonarten auszuführen. Im Allgemeinen kann die Oboe in ihren bequemen Tonarten ziemlich alle Arten von Passagen, wie die Flöte, exekutiren, mit Ausnahme vieler und weiter Sprünge hintereinander.
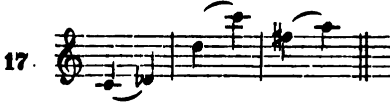
Nachstehende Triller



geben die Oboebläser als schwer ausführbar die folgenden



und weiter hinauf als unausführbar an. Auch Bindungen, wie folgende



sind schwer.
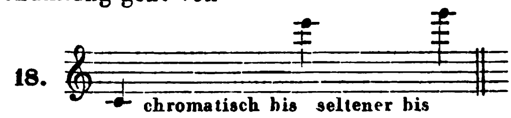
Der Oboebläser braucht zur Angabe seines Tons sehr wenig Luft, daher man meinen sollte, dass er lange Tonfolgen bequem in einem Athem ausführen könne. Dies ist aber nicht der Fall, denn die in seiner Lunge angesammelte und zusammengepresste Luft treibt ihm die Brust auf, und zwingt ihn den Ueberfluss öfter durch den geöffneten Mund zu entlassen.

Mozart hat diesen Umstand in der ersten Arie der Constanze (Entführung aus dem Serail) übersehen und der Oboe am Anfang des Adagio zugemuthet, das *f* drei und einen halben Takt hindurch ununterbrochen auszuhalten. Kaum vermag der Bläser das zu leisten. Zögern aber unverständige Sängerinnen etwa mit ihrem Eintritt und schleppen sie gar noch das Zeitmaass, wie beides nicht selten geschieht, so hält das der arme Orchestermann nicht aus und muss vor der Zeit abbrechen. Im Namen der Menschlichkeit ist jedem Kunstjünger zur Pflicht zu machen, diese Eigenthümlichkeit der Oboe niemals aus den Augen zu verlieren, zwischen längere Tonsätze für dieselbe kleine Pausen einzustreuen und einen ausgehaltenen Ton nicht länger als höchstens drei Takte hindurch in mässigem Adagio-Tempo von ihr zu verlangen.
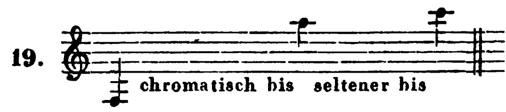
Das englische Horn (*Corno inglese*; Alt-Oboe; *Oboe da caccia*).

Ist eine grössere Art von Oboe.

Sein Tonumfang geht von
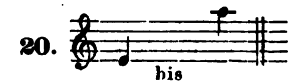


klingt aber eine reine Quinte tiefer, also
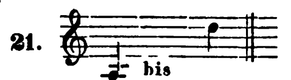


Das englische Horn ist erst neuerdings wieder in einigen Gebrauch gekommen und es giebt zur Zeit nur noch wenige Spieler, die es vollkommen in der Gewalt haben. Wenn letzteres aber nicht der Fall ist, kommen meistens sehr klägliche Leistungen heraus. Zum Ausdruck melancholischer Stimmungen ist sein trüber und klagender Ton freilich vorzüglich geeignet. Da es aber in manchem Orchester

gar nicht vorhanden ist und seine Partie dann in der Regel für die Oboe arrangirt wird, so geht der Kunstjünger jedenfalls sicherer, wenn er seine musikalischen Gedanken gleich für diese berechnet und von dem Gebrauch des englischen Horns ganz absteht.

Wer es dennoch benutzen will, gebe ihm nur einfache Melodie und Figuren und etwa nur in dem Umfang von

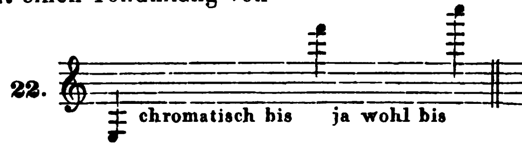


dem Klange nach von



Die Klarinette.
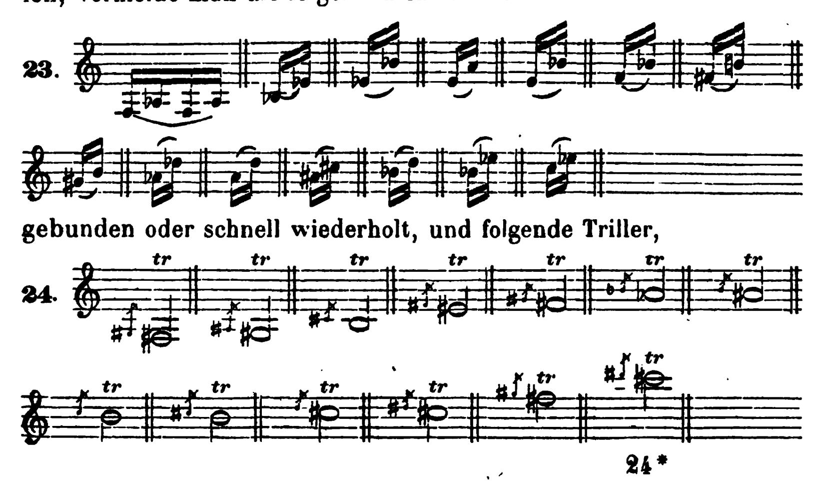
Sie hat einen Tonumfang von



Die höchsten Töne schneiden aber bei den allermeisten Bläsern wahrhaft erschreckend in's Ohr, man sollte sie daher höchstens bis in's dreigestrichene *f* benutzen, im Orchester vielleicht nur bis in's dreigestrichene *c*.

Auch auf diesem Instrument sind, mit Ausnahme von weiten Sprüngen in schnellen Noten, alle Arten von Figuren, Arpeggien, diatonische und chromatische Läufe, Triller u. s. w., gebunden und gestossen in schnellem Tempo auszuführen.

In Stellen, welche auf der Klarinette als Solo hervortreten sollen, vermeide man die folgenden Intervalle



gebunden oder schnell wiederholt, und folgende Triller,

denn wenn auch von beiden Figurenarten vielleicht keine einzige absolut unausführbar ist (da die Fertigkeit der Spieler und selbst der Bau der Instrumente nicht überall gleich ist), so geht der Orchesterkomponist immer sicherer, wenn er das Zweifelhafte, wenigstens da, wo er eine besondere Wirkung durch das Instrument beabsichtigt, aus dem Spiele lässt und nur das Leichte und Sichere benutzt.

Die bequemeren Tonarten für die Klarinette, sobald es sich um schwerere Passagen u. s. w. handelt, sind von C-dur und A-moll nach den Been hin bis zu Es-dur und C-moll, nach den Kreuzen hin bis D-dur und H-moll. Langsamere Sätze lassen sich in allen Tonarten ausführen.

Auf keinem anderen Blasinstrument ist das allmählige Zunehmen des Tons vom allerleisesten Piano an bis zum relativ stärksten Forte und eben so von diesem zurück bis zum echoartigen Verschwinden desselben so vollkommen und verhältnissmässig genommen auch so leicht darzustellen, als auf der Klarinette.

Es ist den Verfertigern dieses Instruments bis jetzt noch nicht gelungen, ihm von Haus aus eine durch die ganze Tonleiter vollkommen gleiche Klangstärke zu verleihen. Manche Töne treten stärker, manche schwächer hervor. Indessen wissen die Spieler diese Mängel mehr oder weniger auszugleichen (Ausblasen nennen sie es), und auf einer gut ausgeblasenen Klarinette werden sie namentlich in schnelleren Sätzen nicht vernehmbar. Der Komponist kann daher und braucht auch keine Rücksicht darauf zu nehmen.

Der Klang der tiefsten Töne ist dumpf, dunkel und dick, der mittleren voll und weich, der höheren sehr hell, der höchsten, wie schon bemerkt, scharf schneidend.

Es giebt mehrere Arten von Klarinetten.
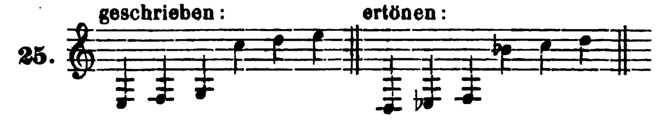
Die gebräuchlichsten darunter sind

1. die C-Klarinette.

Ihre Noten ertönen wie sie geschrieben sind.

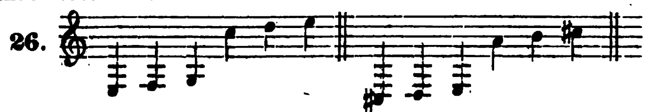
2. Die B-Klarinette.

Ihre Noten ertönen einen ganzen Ton tiefer;



3. Die A-Klarinette.

Ihre Noten ertönen eine kleine Terz tiefer:



Ein in C-dur geschriebenes Stück ertönt auf der C-Klarinette in C-dur, auf der B-Klarinette in B-dur, auf der A-Klarinette in A-dur. Hiernach wird natürlich die Notirungsweise für jede andere Tonart berechnet. F-dur wird für die C-Klarinette in F-dur, für die B-Klarinette in G-dur, für die A-Klarinette in As-dur geschrieben u. s. w.

Und nun sieht der Kunstjünger den Grund der verschiedenen Bauart und die dadurch entstehende verschiedene Stimmung der Klarinetten ein. Auf der C-Klarinette ist es z. B. schwer, aus As-dur oder As-moll zu spielen; dieselben Tonarten werden auf der B-Klarinette in B-dur oder B-moll gespielt, wo sie leichter auszuführen sind. Aber schon aus B-dur ist viel schwerer zu spielen als aus C-dur. Daher nimmt man zu dieser Tonart die B-Klarinette, wo C-dur wie B-dur ertönt. Aus demselben Grunde hat man die A-Klarinette gebaut. Aus A-dur ist schweres Spielen auf der C-Klarinette, aber ganz leicht auf der A-Klarinette, weil man eben auf dieser nach der Notirung in C spielt.

Was weiter oben über die Behandlung der Klarinette im Allgemeinen bemerkt worden, gilt für alle Arten derselben. In Beziehung auf den Klangcharakter hingegen treten merkliche Unterschiede ein. Die C-Klarinette hat relativ einen harten, die A-Klarinette gegen jene einen dicken und volleren, die B-Klarinette gegen beide gehalten den weichsten Klang.

Es ist daher nicht blos die bequemere Spielweise in dieser oder jener Tonart, welche den Komponisten zu der Wahl der besonderen Klarinettart bestimmt; eine wesentlichere Veranlassung dazu giebt der Charakter des bezüglichen Tonstückes. Für den Ausdruck eines rauhen Affekts z. B. würde man C-Klarinette anwenden müssen, wenn das Stück auch in B-dur gesetzt wäre; zu zärtlichen Empfindungen dagegen passte auch in C-dur die B-Klarinette besser.*)

---

*) Prof. Marx wundert sich in seiner Instrumentationslehre, dass Spontini in seinen Opern (Vestalin, Kortez, Olympia) überall, und selbst zu den sanftesten Sätzen nur C-Klarinetten gebraucht, auch nirgends eine Uebertragung auf B- oder A-Klarinetten angedeutet habe. — Es werden mehrere Vermuthungen angestellt, warum der Meister das gethan. Allein bis zu Spontini sind in den französischen Partituren, wie ich schon früher bemerkt, alle Stücke, gleichviel in welcher Tonart sie spielen, für C-Klarinetten gesetzt. Es ist dies allerdings ein sonderbarer Umstand, da man nicht annehmen darf, dass z. B. ein Cherubini den Klangunterschied der verschiedenen Klarinetten nicht gekannt oder keine Rücksicht darauf genommen haben sollte. Die wahrscheinlichste Ursache dieser Schreibweise scheint mir Gewohnheit, Bequemlichkeit und stillschweigendes Uebereinkommen gewesen zu sein. Die verschiedenen Schreibweisen für jede Tonart nach den verschiedenen Klarinettarten erfordert eine ziemliche Uebung, bis man sie überall leicht und ungenirt anwenden lernt, und so schrieb man alles für die C-Klarinette, mit der Ueberzeugung, dass die Spieler die besondere Klarinettart nach der bequemeren Spielweise ohne besondere Anwei-

4. Die Alt-Klarinette in C.

Sie klingt eine reine Quinte tiefer als die C-Klarinette.



5. Die Alt-Klarinette in B.

Sie steht eine reine Quinte tiefer als die B-Klarinette.



Vorstehender Notirung nach scheinen 1 und 2 eine grosse Sexte auseinander zu stehen. Man vergesse aber nicht, dass für alle Klarinetten wie für die C-Klarinette notirt wird, der Abschnitt bei 1 aber schon, wie für die gewöhnliche B-Klarinette geschrieben, einen Ton tiefer und folglich wie
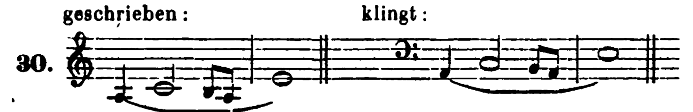


klingt.

Die letztere Alt-Klarinette ist nur in wenigen Orchestern zu finden.

6. Die Bassklarinette in C.

Sie klingt eine Oktave tiefer als die gebräuchliche C-Klarinette.



Was für die gewöhnlichen, kann auch für die Alt- und Bassklarinetten gesetzt werden. Die Bassklarinette in *B* ist die gebräuchlichere.
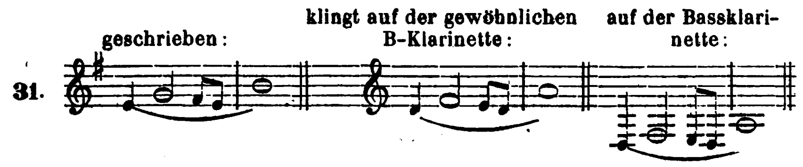
Dass durch diese Klarinetten, namentlich die Bassklarinette, wegen ihrer ungewohnten Tiefe, mancher besondere Effekt gewonnen werden kann, ist leicht einzusehen. Doch sind dergleichen Instrumente zur Zeit wohl noch in nur sehr wenigen deutschen Orchestern eingeführt und der Kunstjünger thut daher wohl, vor der Hand noch auf ihren Gebrauch zu verzichten.

7. Die Bassklarinette in B.

Sie klingt eine Oktave tiefer als die gebräuchliche B-Klarinette.

---

sung wählen würden. Die neueren französischen Komponisten haben jedoch die deutsche Notirungsweise angenommen.



8. und 9. Die Es- und F-Klarinette.

Erstere ertönt eine kleine Terz, letztere eine reine Quarte höher, als sie notirt werden. Beide haben in den höheren Regionen einen, für mein Ohr wenigstens, widerwärtig schreienden Klang. In Militär- und Harmoniemusik mögen sie sich erträglich machen, im Orchester dürften sie zu entbehren sein. Ausser den angeführten Klarinetten giebt es noch D-, E-, G- und H-Klarinetten. Man kann in der richtigen Notirungs- und Vorzeichnungsweise bei keiner dieser Arten fehlen, wenn man merkt, dass der notirte Ton *C* jedesmal nach dem Namen der Klarinette klingt, auf der D-Klarinette also *d* u. s. w. Auch diese Arten sind sehr selten vorhanden und also besser ausser Gebrauch zu lassen.

10. Das Bassetthorn (*Corno di bassetto*).

Es steht eine reine Quinte tiefer als die C-Klarinette. Das grosse *E* klingt also wie gross *A*. Es geht aber noch zwei Töne tiefer, bis gross *F*. In der Höhe thut man wohl, nicht über dreigestrichen *c* zu setzen.

Notirt wird wie für die C-Klarinette. C-dur klingt aber auf dem Bassetthorn, weil es eine Quinte tiefer steht, wie F-dur. Hiernach berechnet man den Satz (die Vorzeichnung) für alle anderen Tonarten.

Die zwei tiefsten Töne, dem Klange nach gross *F* und *G* (der Schreibart nach *c* und *d*), können nicht gebunden, auch nicht schnell nach einander angegeben werden, da die Klappen beider mit dem Daumen gegriffen werden müssen. Man vermeide schnelle Läufe und sonstige schwere Figuren in der tiefen Region. Die B-Tonarten sind auch für das Bassetthorn die bequemeren.

Sein Klang ist dunkler, trüber, schwermüthiger, in der Tiefe noch dicker und düsterer, als der der Klarinette und erreicht auch in der Höhe die Helligkeit derselben nicht.

Das Fagott.

Sein Umfang geht von
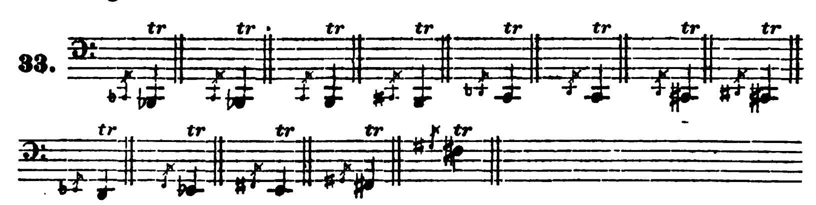


Contra-*H* und gross *Cis* fehlen auf den älteren Instrumenten. Auf den neueren hat man sogar Contra-*A*.
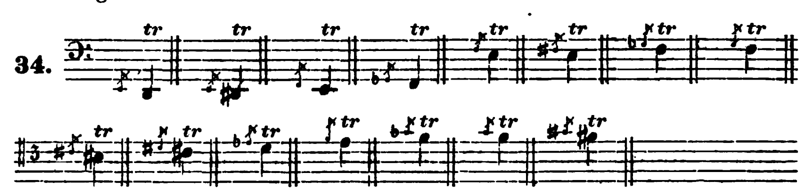
Die höchsten Töne, etwa vom eingestrichenen *b* aufwärts, sprechen schwer an. Man thut besser, sie ungebraucht zu lassen, um so mehr, als ihr Klang gar nichts Angenehmes hat.

Das Fagott kann das Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo ausführen, nur ein Pianissimo geben die höchsten und tiefsten Töne nicht her. Läufe, Sprünge u. s. w. sind ihm im mannichfaltigen Figurenspiel wohl zuzumuthen.

Folgende Triller sind unausführbar:



und folgende sehr schwer auszuführen:
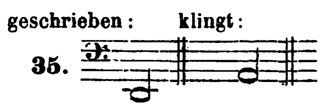


Die bequemsten Tonarten für das Fagott sind C-, G-, D-, A-, F-, B-, Es-dur und deren Molltonarten.

Sein Klang ist in der tiefen Oktave, namentlich im Contra-*B*, gross *C* und *D* stark, voll, etwas grobkörnig, in der mittleren und ersten Hälfte der hohen Oktave voll und weich; darüber hinaus und je höher je mehr scharf und gepresst.

Das Tenor- oder Quintfagott.

Steht eine Quinte höher als das Fagott.
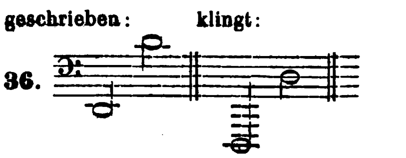


Ist selten und wenig in Gebrauch.

Das Kontrafagott.

Es wird dafür, wie für das Fagott notirt, die Töne klingen aber eine Oktave tiefer.

Die tiefsten und höchsten Töne sprechen schwer an, wesshalb man nur etwa in folgendem Umfang



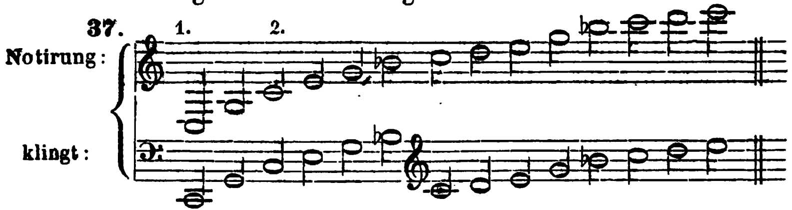
dafür setzt. Es ist ein schwerfälliges Instrument, dem keine schnellen Figuren zugemuthet werden dürfen. Sein Klang ist fagottartig, aber massiver und gröber.

Das Horn (Waldhorn, Naturhorn).
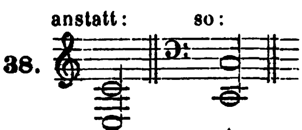
Es wird stets in C-dur notirt. Da es aber in verschiedenen Grössen vorhanden ist, hat es verschiedene Stimmungen, nach welchen die Notirung auch verschieden klingt.

1. Das C-Horn.
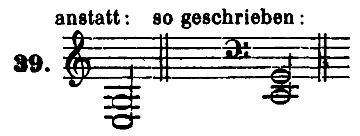
Die Notirung für dasselbe klingt eine Oktave tiefer.
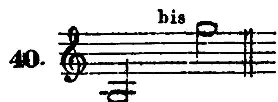


Um die vielen Striche bei der Notirung zu vermeiden, schreibt man das erste *C* im Bassschlüssel, wie es wirklich klingt, und da die Oktaven davon oft bei zwei Hörnern bei nur einem System in der Partitur genommen werden, so schreibt man auch das zweite *C* im F-Schlüssel, also



Haben beide Hörner *C* und *G*, so ist auch hier die Bassnotirung bequemer, daher wird in solchem Falle

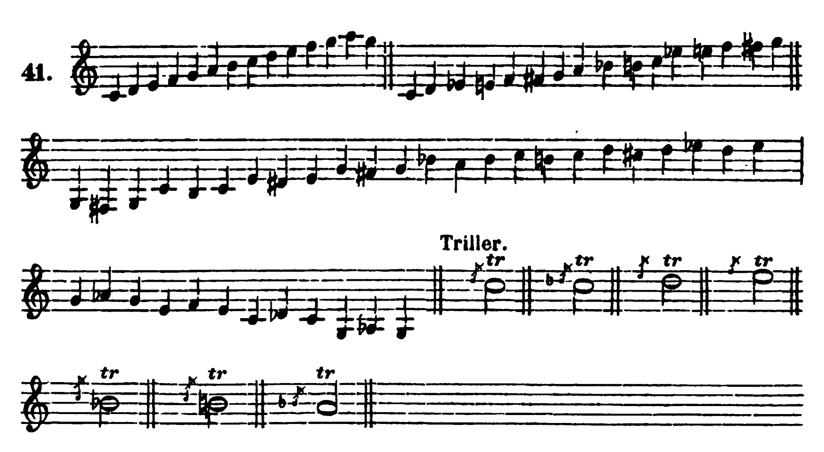


Die in Beispiel No. 37 stehenden Töne sind Naturtöne; die von
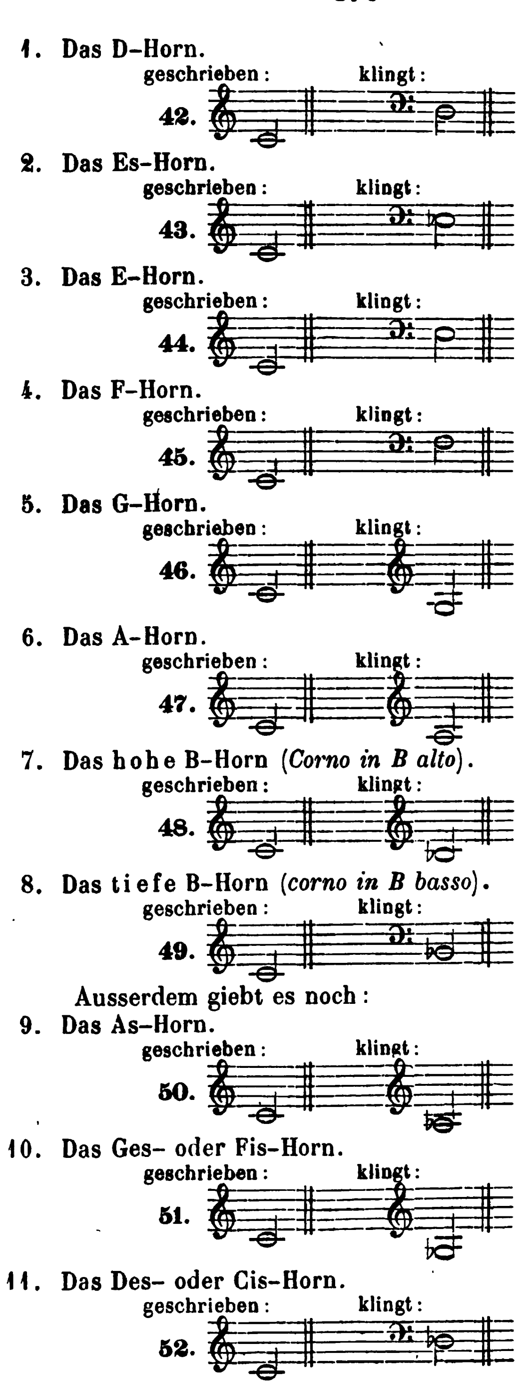


giebt das Instrument leicht und in vollem gleichem Klange her. Das tiefste (grosse) *C* ist schwächer und unsicherer und die höchsten Töne versagen leicht, namentlich auf höheren Stimmungen (Arten) des Horns. Vor Allem muss man sich hüten, dem zweiten Hornisten die höheren, dem ersten Hornisten die tieferen Töne zuzumuthen, weil jener mehr an die Erzeugung der tiefen und tiefsten, dieser mehr an die Erzeugung der höheren und höchsten gewöhnt ist.

Ausserdem kann der Hornbläser theils durch blossen Lippendruck, theils durch Stopfen (Einstecken der Hand in die Stürze) vom tiefen *G* an unter gewissen Umständen alle anderen diatonischen und chromatischen Töne hervorbringen, doch fallen sie im Klanggehalt mehr oder weniger bedeutend von dem der Naturtöne ab. Um darüber sichere Kenntniss zu gewinnen, muss der Schüler sich, wie schon in der Einleitung im Allgemeinen gerathen wurde, an einen gefälligen Virtuosen auf diesem Instrumente wenden, der die diatonische und chromatische Scala auf- und abwärts in Natura angiebt. Mit der blossen Beschreibung ist es hier wie bei allen übrigen Instrumenten nicht gethan. Als Vorbereitung dazu mögen einige leichter ausführbare diatonische und chromatische Tonfolgen hier stehen.
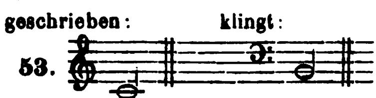


Ein Ton kann auf dem Horne ziemlich lang ausgehalten, derselbe auch öfter, jedoch nicht in zu schneller Bewegung, nach einander abgestossen werden. Die Naturtöne sind in der mittleren Region von sehr starkem Grade des Forte an bis zum leisesten Pianohauche anzugeben.

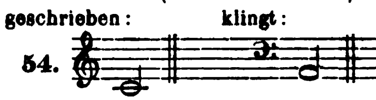
Ausser dem C-Horn, welches eine Oktave tiefer klingt, giebt es folgende in allen Orchestern vorhandene und gebräuchliche andere Arten und Stimmungen dieses Instruments.


1. Das D-Horn.
geschrieben: klingt:
42.
2. Das Es-Horn.
geschrieben: klingt:
43.
3. Das E-Horn.
geschrieben: klingt:
44.
4. Das F-Horn.
geschrieben: klingt:
45.
5. Das G-Horn.
geschrieben: klingt:
46.
6. Das A-Horn.
geschrieben: klingt:
47.
7. Das hohe B-Horn (Corno in B alto).
geschrieben: klingt:
48.
8. Das tiefe B-Horn (corno in B basso).
geschrieben: klingt:
49.
Ausserdem giebt es noch:
9. Das As-Horn.
geschrieben: klingt:
50.
10. Das Ges- oder Fis-Horn.
geschrieben: klingt:
51.
11. Das Des- oder Cis-Horn.
geschrieben: klingt:
52.

12. Das H-Horn.



13. Das tiefe A-Horn (*corno in A basso*).
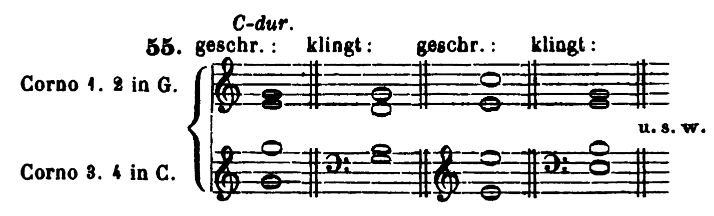


Erläuterungen.

a. Für alle Arten von Hörnern wird nur in C-dur notirt. Die besondere Stimmung des Horns giebt man aber jedesmal an, z. B. Hörner in C, Hörner in A, Hörner in B alto oder B basso u. s. w.

b. Gewöhnlich wählt man für jedes Tonstück die der Dur- oder Molltonart desselben entsprechenden Hörner, für ein Stück in A-dur oder A-moll z. B. A-Hörner u. s. w. Die obigen fünf letzten Hornarten werden jedoch selten gebraucht, weil sie nur entweder durch einen am Rohr zu dessen Verlängerung angebrachten Auszug oder durch Einsetzung von besonderen Bogen an die B-, C-, D-, G- und A-Hörner hergestellt werden, wodurch ihr Klang leidet. Für die Dur- und Molltonarten H, Des oder Cis, Ges oder Fis, As, nimmt man daher lieber nächstverwandte Stimmungen, für As-dur z. B. Es-Hörner u. s. w.

c. Braucht man vier Hörner, so wird gemeiniglich ein Paar in der bezüglichen Tonart, das zweite Paar in einer nächstverwandten gesetzt. So hat C. M. v. Weber im Allegro der Freischützouvertüre zwei C- und zwei G-Hörner gesetzt. Hierdurch gewinnt man den Vortheil, mehre vollstimmige Akkorde mit lauter Naturtönen darstellen zu können. Z. B.



d. Auch wechseln kann man mit verschiedenen Hörnern in einem und demselben Tonstücke. Das Adagio der Freischützouvertüre hat C- und F-Hörner. Der Wechsel wird durch das Wort »*muta*« angezeigt, *muta* in Es, *muta* in F u. s. w. Natürlich müssen in solchem Falle die Hörner, welche wechseln sollen, eine solche Anzahl von Pausen bekommen, dass die gehörige Zeit zur Umtauschung der bezüglichen Instrumente gegeben ist.

e. Neuere Komponisten haben Behufs der Erzielung besonderer Harmonieeffekte zuweilen für jedes Horn eine andere Stimmung gewählt, wodurch eine noch grössere Mannichfaltigkeit verschiedener vollständiger Akkorde gewonnen wird.

f. Was hinsichtlich der Ausführbarkeit auf dem C-Horn bemerkt worden, gilt im Allgemeinen für alle Hornarten. Nur ist dabei Rücksicht auf höhere und tiefere Stimmungen derselben zu nehmen. Die tiefsten Töne sind auf den tiefsten Hornarten schwer, die höheren und höchsten auf den höchsten Hornarten gar nicht zu erzeugen.
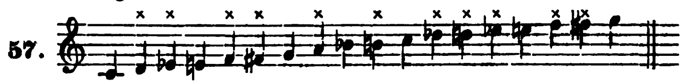
Die C-Trompete.

Sie hat denselben Tonumfang wie das Horn, klingt aber nicht eine Oktave tiefer, sondern wie sie geschrieben ist.

Ihre im Orchester zu fordernden Töne sind folgende.

56. 
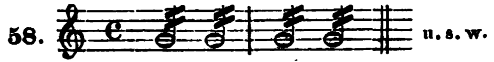
Vermittelst des Lippendrucks und Stopfens können auch die dazwischen liegenden Töne

57. 

angegeben werden. Doch fallen sie wie bei den Hörnern im Klange gegen die Naturtöne ab und man thut wohl, sich ihrer im Orchester zu enthalten.

Der Klang der Trompete ist hell, glänzend, schmetternd im Forte, die Mitteltöne können aber auch piano angegeben werden.
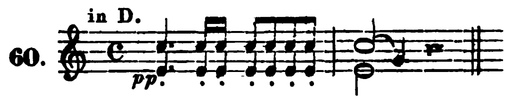
Vermittelst der Doppelzunge ist ein Ton sehr schnell nach einander abzustossen. Z. B. im Allegro:

58.  u. s. w.
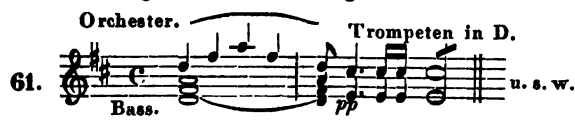
Auch sonstige Figuren in den Naturtönen führen geschickte Trompeter in mässigem Tempo leicht aus, z. B.

59.  u. s. w.

Schwere Aufgaben aber stellt man ihnen durch Pianoeintritte in Solostellen nach vorangegangenen Pausen des Orchesters. Was sieht leichter aus, als folgender Eintritt der Trompeten in dem Adagio der Oberonouvertüre?

60. 
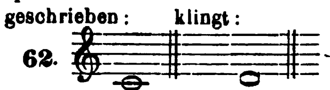
Und doch nur der geringsten Indisposition der Lippen, durch zu kalte oder zu warme Temperatur oder sonstige Ursachen veranlasst, bedarf es, um den Eintritt besonders des *c* (dem Klange nach *d*) des ersten Trompeters misslingen zu machen. Verlangt der Komponist Effekte so zarter Art von den Trompeten sicher ausgeführt, so muss er den Eintritt derselben mit einem unmittelbar vorhergehenden Orchestersatz verbinden. Auf diese Weise hätte die obenberührte Stelle in folgender Verbindung
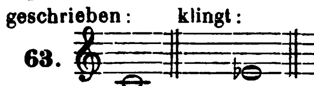


gar nichts Aengstliches mehr für die Trompeter und würde keinem geübten Bläser misslingen.

Wie für das Horn giebt es auch für die Trompeten verschiedene Arten. Die gebräuchlichsten sind folgende:
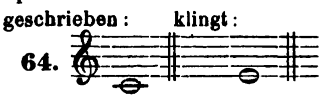
1. Die D-Trompete.
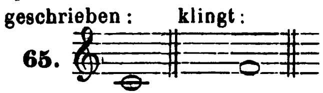


2. Die Es-Trompete.
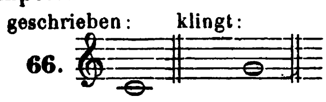


3. Die E-Trompete.
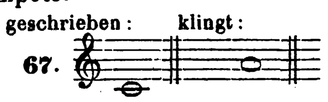


4. Die F-Trompete.
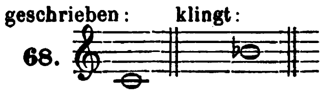


5. Die G-Trompete.
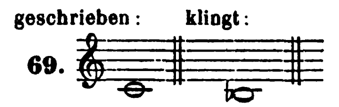


6. Die A-Trompete.



7. Die hohe B-Trompete (*Tromba in B alto*).



8. Die tiefe B-Trompete (*tromba in B basso*).



Ausserdem kann man durch Setzstücke die fünf anderen Trompeten noch herstellen, wie sie oben bei den Hörnern gezeigt worden sind. Ihr Gebrauch ist aber aus denselben Gründen, welche dort bei den Hörnern angegeben worden, nicht anzurathen. Ja selbst die G- und A-Trompeten werden selten angewendet, indem man zu Tonstücken in G-dur und Moll lieber C- oder D-Trompeten, und zu Tonstücken in A-dur und Moll lieber D- oder E-Trompeten setzt.

Was auf der C-Trompete, kann auch auf allen anderen Arten dieses Instruments ausgeführt werden; doch sind auch hier hinsichtlich der höheren und tieferen Stimmungen die Rücksichten zu nehmen, welche bei den verschiedenen Hörnern in Betracht kamen.

Die Pauke.

Es werden in der Regel zwei in den Orchestern gebraucht, davon die eine in die Tonika, die andere in die Dominante der bezüglichen Tonart eines Tonstücks gestimmt wird. Abweichungen davon sind nicht ausgeschlossen, wenn der Komponist Ursache dazu hat, wie denn bekanntlich Beethoven im Finale der achten und im Scherzo der neunten Symphonie die Pauken in die Oktave *F–f*, in der Einleitung zum zweiten Akte des Fidelio in die verminderte Quinte *A–es* gesetzt hat.

Die Stimmung der Pauke ist meines Wissens weder über noch unter den Umfang der Oktave von gross *F* bis zu klein *f* ausgedehnt worden. Bei höherer Stimmung würde der Klang zu hart, bei tieferer zu dumpf erscheinen.

Der Ton der Pauke kann vom leisesten Piano bis zum mächtigen Forte angegeben werden, im Wirbel also auch crescendo und decrescendo.

Gedämpfte Pauken (*timpani coperti*) kommen zuweilen in Anwendung, bei Trauermärschen z. B., um einen dumpfen, düstern Klang zu erhalten. Es wird zu diesem Behuf eine Decke locker über das Paukenfell gelegt, oder die Schlägelknöpfe werden mit Gummi, Filz oder Schwamm überzogen.

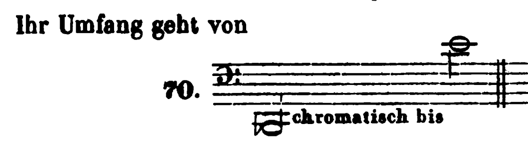
Man schreibt die Pauken entweder, wie die Hörner und Trompeten, in *C* und giebt die eigentliche Tonhöhe dann an; z. B. Pauken in *D–A*, oder man schreibt sie auch gleich in die eigentliche Tonhöhe, ohne übrigens die bezügliche Tonart vorzuzeichnen.

Die Posaune.

Es giebt verschiedene Arten von Posaunen. Die im Orchester gebräuchlichsten sind folgende.

1. Die Bassposaune.

Ihr Umfang geht von
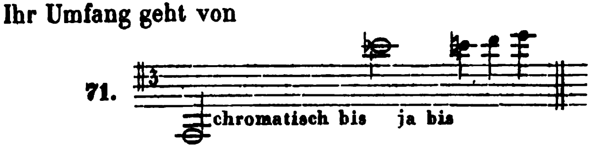


ausnahmsweise auch noch höher.

Sie kann die Töne vom Fortissimo bis zum Pianissimo angeben. Virtuosen bringen ziemlich schnelle Figuren darauf hervor; für das Orchester thut man wohl, ihr keine schnellere, als Achtelbewegung in mässigem Allegrotempo zuzumuthen. Lang ausgehaltene Töne darf man nicht von ihr verlangen. Ihr Klang hat die meiste Verwandtschaft mit dem der Trompete, ist aber dicker und mächtiger.

2. Die Tenorposaune.

Ihr Umfang geht von
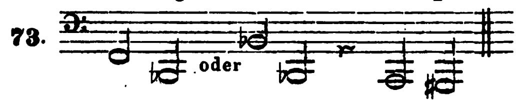


doch thut man wohl, sie im Orchester nicht höher als bis *b* zu schreiben. Ausserdem besitzt sie noch in der Tiefe die Kontratöne



welche wegen der Aehnlichkeit ihres Klanges mit dem der tiefen Orgeltöne Pedaltöne genannt werden. Die zwischen Kontra-*B* und gross *E* liegenden Töne *H*, *C*, *Cis*, *D* und *Es* fehlen.

Man muss den Pedaltönen, weil sie langsam schwingen und viel Wind erfordern, eine hinreichend lange Dauer geben, sie langsam auf einander folgen lassen und Pausen dazwischen setzen, damit sie dem Ausführenden das Athemholen gestatten und gut herauskommen können. Auch muss das Tonstück, in welchem sie vorkommen, im Allgemeinen ziemlich tief geschrieben sein, damit die Lippen des Posaunisten sich allmählig an den tiefen Ansatz gewöhnen können. Die beste Art sie anzubringen ist nach Berlioz folgende:

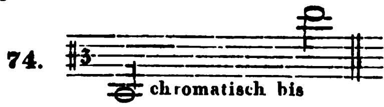


Das *G* ist schwerer, äusserst rauh und sein Ansatz sehr gewagt.

Die Tenorposaune hat einen vollen und starken Klang; dabei kann sie viel schnellere Gänge als die Bassposaune ausführen. Der Klang der Pedaltöne *B*, *A* und *As* ist prachtvoll und schön.

3. Die Altposaune.

Ihr Umfang geht von

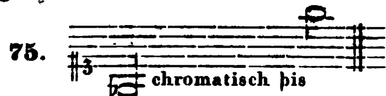
74. 

Der Klang ist etwas greller als der der Bass- und Tenorposaune und in den tiefsten Tönen schlecht, wesshalb man diese lieber der Tenorposaune überträgt.

Weniger gebräuchlich als die vorgenannten drei Arten ist

4. Die Diskantposaune.

Ihr Umfang geht von

75. 

Ausserdem giebt es noch Tenorbass- und Quintbassposaune, die aber nicht mehr in Gebrauch sind, weshalb wir sie hier übergehen können.
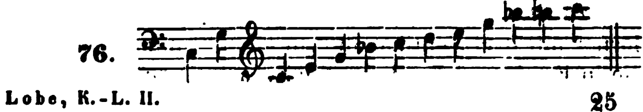
Die Ventilinstrumente.

Um die Naturtöne an den Hörnern und Trompeten vollständig zu machen, d. h. die ganze diatonische und chromatische Tonleiter in Naturtönen ausführen und also die gestopften Töne beseitigen zu können, sind noch Rohrstücke eingesetzt und an denselben Ventile (Drücker) angebracht worden. Bleiben letztere geschlossen, so hat man das ursprüngliche Naturinstrument. Werden die Ventile geöffnet, so entstehen tiefere Stimmungen. Es giebt Instrumente der Art mit einem, zwei, drei, vier und fünf Ventilen. Die mit drei sind jetzt die gebräuchlichsten und mit ihrer Einrichtung und Behandlung wollen wir den Schüler bekannt machen.

Das Ventilhorn.

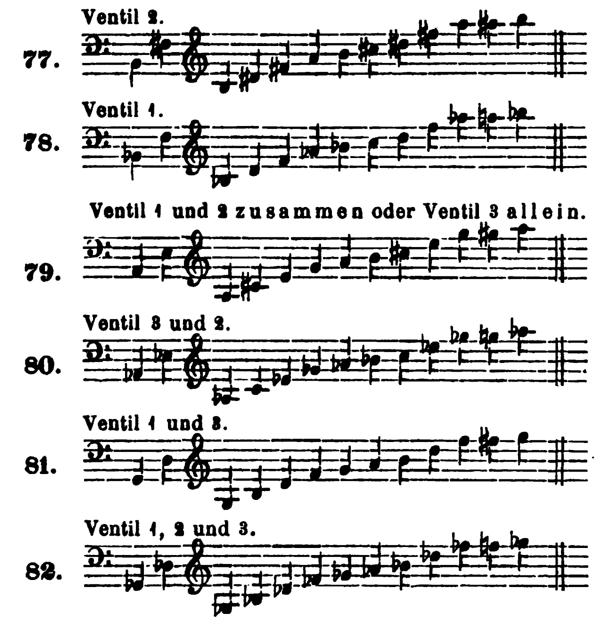
Wenn alle Ventile geschlossen sind, hat man das gewöhnliche Naturhorn. Vermittelst der Oeffnung eines oder mehrerer Drücker kann es in folgende andere Stimmungen gebracht werden. Wir nehmen das C-Horn an.

Ohne geöffnete Ventile giebt es folgende Naturtöne.
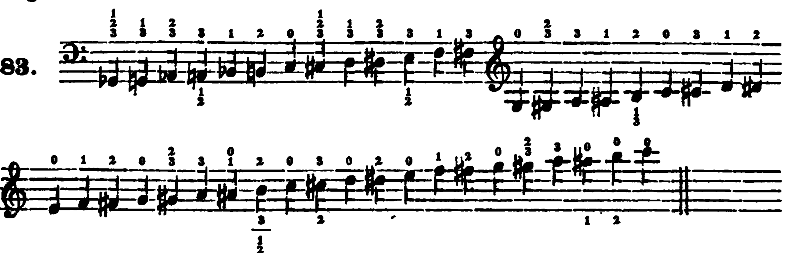
76. 

Anmerkung. Ich habe bei den Naturhörnern die gebräuchliche Schreibweise der beiden ersten Töne beibehalten. Neuerdings fangen die Komponisten glücklicherweise an, von dem seltsamen Gebrauche, diese Horntöne eine Oktave tiefer zu schreiben, abzulassen, auch sie, wie alle übrigen, eine Oktave höher zu schreiben und dadurch Uebereinstimmung in die Notirung zu bringen. Ich will sie daher auch hier einführen, damit sich der Schüler daran gewöhne.

Das zweite Ventil geöffnet, macht aus dem C-Horn ein H-Horn und giebt also folgende Naturtöne.



Hiernach kann man vermittelst der Ventile auf dem C-Horn folgende chromatische Tonreihe in lauter Naturtönen ausführen.



Man muss es aber nicht; denn man kann das Ventilhorn wie das Naturhorn behandeln und also auch die gestopften Töne anwenden, wenn es zu irgend einem Wirkungszweck nöthig sein sollte.
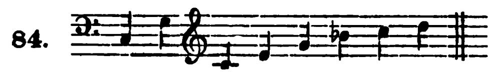
Die Hörner mit drei Ventilen sind in allen Stimmungen möglich, aber nur die in Es, E und F gebräuchlich, am allermeisten die in F.

Die Schreibweise dafür ist wie für das gewöhnliche Waldhorn, d. h. man notirt stets in C-dur. Manche Töne sind auf mehr als eine Weise zu greifen, wie in obiger Tonleiter zu sehen. Ob und wo die eine oder andere zu benutzen, muss natürlich dem Ermessen des Bläsers anheimgestellt bleiben.

Triller können vom eingestrichenen *gis* etwa an mit Hilfe der Ventile leicht ausgeführt werden; weiter nach der Tiefe zu machen sie sich nicht besonders.

Das Kornett (auch Flügelhorn genannt).

Seine brauchbaren Naturtöne sind:
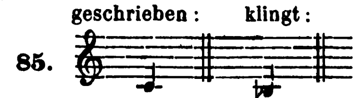


Vermittelst der drei Ventile ist in vorstehendem Umfang die ganze chromatische Tonleiter auszuführen.
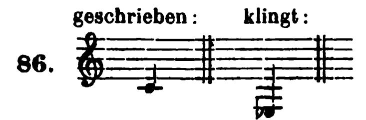
Der Klang dieses Instruments ähnelt den hohen Horntönen in den höheren Stimmungen.

Es sind zwei Arten davon in Gebrauch:
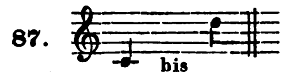
Cornetto in B alto,



und *Cornetto in Es.*



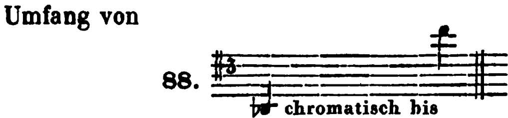
Auf letzterem sind die chromatischen Töne nur von



auszuführen. Es wird dafür stets in C dur und im Violinschlüssel notirt.

Das Tenorhorn (chromatisches Tenorhorn, *corno cromatico di tenore*).

Umfang von

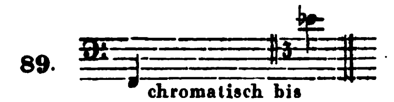


Tiefere Töne sind noch zu erzeugen, ihr Gebrauch aber nicht anzurathen. Die Notirung geschieht im Tenorschlüssel und ertönt wie sie geschrieben ist.

Der Tenorbass

ist ein Tenorhorn mit weiterem Hauptrohr und Schallstück, wodurch besonders die Tiefe einen stärkeren Klang erhält. Es wird dafür im Bassschlüssel notirt wie es ertönt.

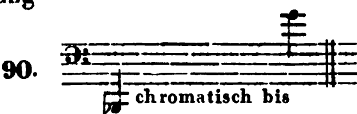
Umfang von

89. 

Die tieferen Lagen sind bequemer zu behandeln als die höheren.

Die Basstuba

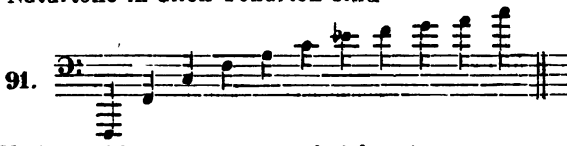
hat folgenden Umfang

90. 

und klingt wie dafür notirt wird. Die Töne sind gleich rein und stark.

Die Tuba (Kontrabasstuba).

Ihre Naturtöne in allen Tonarten sind

91. 

Die Notirung klingt wie sie geschrieben ist.

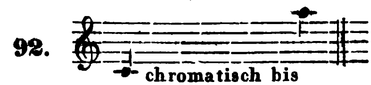
Der vollständige Umfang geht von Kontra-*C* bis zum zweigestrichenen *c*, umfasst also vier Oktaven. Die tieferen Töne unter Kontra-*F* sprechen nur langsam und schwer, die höheren, über dem eingestrichenen *f* unsicher an.

Diese Tuba ist das tiefste und umfangreichste Blasinstrument. Ihr Klang erscheint jedoch plump, schwerfällig, brüllend und verschmilzt sich schwer mit dem der anderen Instrumente. Geübte Bläser bringen die höheren Töne hell und kräftig, etwa wie stärkere Horntöne hervor.

Das Klappenhorn (Kenthorn).

Ein mit Tonlöchern und Klappen versehenes Instrument, das einen sehr hellen und fast gellenden Hornklang hat.

Sein Umfang erstreckt sich von

92. 

Es wird in den Stimmungen C, B und hoch Es gebraucht. Diatonische und chromatische Läufe, Triller u. s. w. sind darauf leichter und in schnellerem Tempo als auf dem Ventilinstrumente auszuführen.

Die Ventiltrompete.

Alles, was von Einrichtung, Umfang, Behandlung u. s. w. der Ventilhörner gesagt worden, gilt auch für die Ventiltrompeten. Der Unterschied besteht nur in der Notirung, indem das Ventilhorn in C eine Oktave tiefer ertönt, die Ventiltrompete dagegen wie sie geschrieben ist.
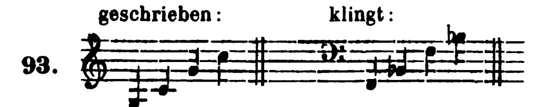
Nur die Stimmungen in D, Es, E und F sind in Gebrauch. Ausserdem giebt es noch:

Die Alttrompete;

ist eine B-Trompete mit Ventilen.
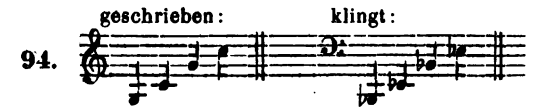
Die Tenortrompete

wird wie die Alttrompete notirt, klingt aber eine Oktave tiefer.



Die Basstrompete

wird wie die Es-Trompete notirt, giebt ihre Töne aber zwei Oktaven tiefer an.



Die Ventilposaune

ist eigentlich eine vergrösserte Trompete oder Posaune ohne Züge mit drei Ventilen. Ertönt wie sie notirt wird im

Umfang von
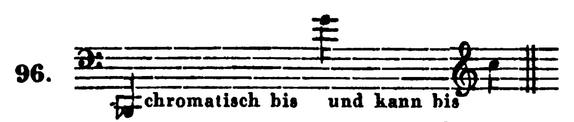
95. chromatisch bis

Ihr Klang hält die Mitte zwischen Posaune und Horn.

Als Bassblasinstrumente sind ferner noch im Gebrauch:

Der Serpent.

Sein Umfang erstreckt sich von



getrieben werden; doch wie auf allen Instrumenten, sind auch auf diesem die höchsten Töne unsicher und haben keinen angenehmen Klang, wesshalb man auf demselben nur bis eingestrichen *d* oder *es* steigt. Die Töne erscheinen wie sie geschrieben sind.

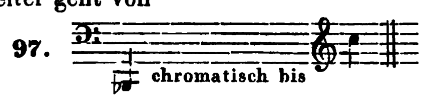
Der Klang des Serpents ist im Allgemeinen stark und rauh, in der tieferen Hälfte der Tonleiter dumpf, in der höheren heller, in der Klangstärke ungleich; so sind z. B. klein *d*, *a* und eingestrichen *d* stärker, klein *des* und *es* schwächer, als alle anderen Töne.

Obgleich langsame Gänge der Natur dieses Instruments am besten zusagen, kann man doch auch bewegtere Figuren, diatonische Läufe z. B. in mässigem Allegro, etwa in Sechszehnteln, darauf ausführen; chromatische Stellen dürfen ihm nur in kurzen Sätzen und langsamer Bewegung zugemuthet werden. In B-Tonarten lässt sich leichter als in Kreuz-Tonarten darauf spielen.

Die Ophikleïde

ist mit Tonlöchern und Klappen versehen und einem verstärkten metallenen Fagott ähnlich.

Ihre Tonleiter geht von



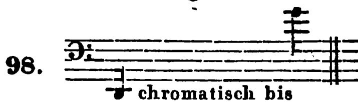
kann aber nur sicher bis zum eingestrichenen *g* oder *a* benutzt werden.

Der Klang ist sehr stark, rauh und dumpf, das Instrument überhaupt nur in langsamer Bewegung angemessen zu verwenden.

A l t - O p h i k l e ï d e, K o n t r a b a s s - O p h i k l e ï d e, (eine Oktave tiefer klingend als sie geschrieben wird) und B a t y p h o n, welches der Klarinette nachgebildet ist, sind in Deutschland wenigstens zu selten vorhanden, als dass man dafür zu setzen anrathen dürfte.

Das Basshorn (englisch Basshorn, *corno basso*)

ist ein fagottartiges Instrument. Es hat sechs Tonlöcher und eine bis drei Klappen. Seine Tonleiter geht von

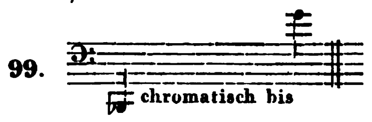


Auch das grosse *C* soll es haben. Einfache Figuren in mässiger Schnelligkeit lassen sich bequem darauf ausführen. Sein Klang ist

stark aber dumpf. Es ist selten und wird wohl kaum noch irgendwo verwendet.

Das Bombardon

ist der Basstuba ähnlich, hat drei Ventile und einen Umfang von



Die tieferen Töne sind unangenehm, die höheren leichter und biegsamer als auf der Tuba zu haben.

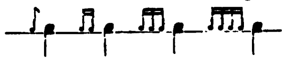
Ausser der Pauke sind noch folgende Schlaginstrumente in Gebrauch.

Die grosse Trommel (*Gran Tamburo*).

Sie hat keinen Ton von bestimmbarer Höhe und giebt nur einen dumpfen aber, stark geschlagen, mächtigen Schall. Durch mehr oder weniger angewendete Schlagkraft kann man alle Schallgrade bis zum leisen Piano erhalten. Ich werde später eine Anwendung des Pianissimo von guter Wirkung aufzeigen. Sie wird im Bassschlüssel notirt, gewöhnlich mit der *C*–Note. Da sie keinen bestimmten Ton giebt, kann sie zu jeder Harmonie gesetzt werden.

Die Rolltrommel (*Tamburo rulante*).

Ebenfalls ohne bestimmte Tonhöhe; wird gewöhnlich zu einem dumpfen Wirbel benutzt, der durch das Trillerzeichen anzugeben ist. Vorschläge werden mit kleinen Noten geschrieben,



die Notirung geschieht im Bassschlüssel.

Die Militairtrommel (*Tamburo militare*)

wird wie die Rolltrommel behandelt und notirt. Sie schallt härter und lauter als jene.

Der Triangel (*Triangolo*)

klingt hoch und hell, ohne bestimmte Tonhöhe und wird im Violinschlüssel notirt.

Die Becken (*Piatti*)

bestehen aus zwei gleichen Metallschalen, die zusammengeschlagen einen klirrenden Schall ohne bestimmte Tonhöhe geben. Notirt wird dafür im Violinschlüssel.

Das Tamburin

besteht aus einem metallenen oder hölzernen Zirkelkreise, welcher mit einem Trommelfell überspannt und ringsum mit kleinen, schneckenartig ausgehöhlten Schellen oder metallenen Becken, oder auf der Hinterseite mit Gläschen besetzt ist. Man hält den Reif in der linken Hand und indem man ihn schüttelt, wodurch die Schellen zusammenschlagen und erklingen, fährt man mit dem Daumen der rechten Hand fest auf dem Felle im Kreise herum oder schlägt mit der Faust auf dasselbe, um den Rhythmus zu bezeichnen.

Der Tamtam

giebt, stark angeschlagen, einen schreckenerregenden, mächtigen Schall, kann aber auch in allen geringeren Stärkegraden angegeben werden.

Zum Schluss dieser Instrumententabelle und zugleich als Anhang

zum dritten und sechsten Kapitel

S. 63 und 118

mögen noch einige Bemerkungen über das charakteristische Wesen der Tonorgane aus Berlioz's Instrumentationslehre folgen, da dieser geniale Künstler für die Klangphänomene einen äusserst feinen Sinn besitzt und die Resultate seiner scharfen Beobachtungen zugleich sehr geistreich und treffend auszusprechen versteht. Sie bieten zugleich mannichfaltige Aussichten zu ganz neuen, oft gar nicht geahnten Effekten, sind daher wahrhaft fortschrittlicher Natur und besonders geeignet, die Fantasie zu erregen. Nur muss der Schüler nicht vergessen, was ich bereits im dritten Kapitel angedeutet, dass nämlich bei der charakteristischen Wirkung eines Instruments auf die Verbindung desselben mit anderen, auf die Begleitung und auf den Kontrast im Mit- und Nacheinander sehr viel ankommt. Wenn z. B. zwei Flöten in der tiefen Region in Terzen eine langsame Moll-Melodie allein ausführen, können sie die melancholische Klage wohl treffend ausdrücken. In Dur, lebhaftem Tempo, mit zwitschernden Violinfiguren etwa verbunden, würde ein ganz anderer Ausdruck zum Vorschein kommen. Man kann daher aus den Berliozschen Andeutungen grosse Vortheile für gewisse Fälle ziehen, darf sich aber darauf nicht beschränken, sondern muss die Instrumente zu allen möglichen, ja den entgegengesetztesten Ausdrucksweisen zu verwenden suchen, um die Ausdrucksmittel, welche die Instrumentation bietet, so mannichfaltig wie nur irgend möglich anwenden zu lernen. Indem aber der Schüler nach solchen Andeutungen Instrumentationsbilder zu schaffen sucht, kann es ihm auch passiren, dass er darüber die schöne Melodie, den prägnanten Gedanken, die charakteristische und

bedeutende Zeichnung vernachlässigt und ein originelles Klangspiel ohne den ausdruckskräftigen Gedanken dazu erzeugt. Als Uebung mag man sich zuweilen das Klangbild zuerst vorstellen und alsdann eine passende Zeichnung dafür suchen, öfter muss der Gedanke zuerst und dann sein passendes Instrumentationsbild dazu erfunden werden, bis man endlich dahin gelangt, beides zugleich in seiner Einbildungskraft erzeugen zu können.

Rathe ich daher, wie nach meinen Andeutungen im dritten und sechsten Kapitel, nun auch Uebungen nach den Berliozschen Bemerkungen anzustellen, so möge der Schüler bald sein Augenmerk mit darauf richten, mit den originellen Klangbildern zugleich populäre Melodie und prägnante Gedanken hören zu lassen.

Hier folgen einige Berliozsche Charakteristiken der Instrumente, zu denen ich noch eigene Bemerkungen hinzuzufügen hie und da wohl Anlass finden werde.

Die Guitarre.

»Ihr augenscheinlich melancholischer, träumerischer Charakter könnte wohl öfter verwendet werden; hierin ist sie wahrhaft reizend und es ist nicht unmöglich so zu schreiben, dass man dies auch erkenne.«

Der Schüler stelle sich verschiedene Aufgaben dafür. Zu einer Symphonie z. B. an Stelle des Adagio ein Stück, welches die Situation eines Spaniers schilderte, der seiner Geliebten bei Nacht eine Serenade bringt. Flöte oder Oboe spielte eine zärtliche Melodie (Thema), welche die Guitarre allein akkompagnirt. Ein mässiges Orchester, Streichquartett mit Hörnern und Fagotten, malte dazwischen die Gefühle des Liebenden, seine Erwartung, Hoffnung, Täuschung, Furcht vor Unterbrechung u. s. w. Beide Hauptgedanken mit Veränderungen, thematischen Umwandlungen, abwechselnd fortgeführt, könnten einen anmuthigen Satz etwa in der Form des Andante der A dur-Symphonie von Beethoven geben. Auch ein grösseres Tanzstück, an die Stelle des Beethovenschen Scherzo gebracht und manche andere Form noch wäre durch diese Instrumentationsmittel zu gewinnen.

Die Harfe.

»Je grösser die Anzahl der Harfen, um so besser ihre Wirkung. Die Töne, die Akkorde, die Arpeggien, welche sie durch das Orchester schleudern, sind von ausserordentlicher Pracht. Es giebt nichts, was mehr mit dem Begriff einer poetischen Festlichkeit, eines religiösen Gepränges übereinstimmte, als der Ton massenhaft und geschickt verwendeter Harfen. Einzeln gebraucht oder zu zweien, zu dreien, zu vieren, machen sie noch immer eine sehr glückliche Wirkung. — — Die beiden unteren Oktaven, deren Ton so verschleiert, so geheimnissvoll und so schön ist, sind fast nie anders verwendet worden, als für den begleitenden Bass der linken Hand. Von dieser ganz besonderen Klangeigenthümlichkeit ist noch gar kein Vor-

theil gezogen worden. — Die Saiten der obersten Oktaven haben einen feinen, krystallhellen, wollüstig frischen Ton, welcher sie zu dem Ausdruck des Anmuthigen, Feenhaften, zu dem Geflüster der süssesten Geheimnisse in lachenden Melodien geeignet macht; unter der Bedingung jedoch, dass sie von dem Spieler nie zu stark angeschlagen werden, denn in diesem Falle geben sie einen trockenen, harten, einem zerbrochenen Glase ähnlichen, höchst nüchternen, unangenehmen und störenden Ton von sich. Die Harmonikatöne der Harfe, besonders mehrerer Harfen im Einklange, haben einen noch weit grösseren Zauber. Nichts aber gleicht dem Wohllaut dieser geheimnissvollen Töne, wenn sie mit Akkorden, welche Flöten und Klarinetten in Mitteltönen spielen, verbunden werden. — — Wenn die Harfen zahlreich und als integrirende Orchesterstimmen behandelt sind, nicht bestimmt etwa nur einmal ein Vokal- oder Instrumentensolo zu begleiten, so theilt man sie gemeiniglich in erste und zweite; man schreibt sie dann auch in verschiedene Stimmen, was zu dem Reichthum ihrer Wirkung viel beiträgt.«

Welche Menge neuer, noch nie dagewesener Tonbilder liegt in diesen wenigen Andeutungen! Schon lange sind die Bemerkungen Berlioz's bekannt, viele angehende wie ausgebildete Komponisten haben sie gelesen, aber wo ist bis heute eine Frucht davon in irgend einem Werke der neueren Zeit zu finden? Allerdings sind mehrere Harfen kaum in irgend einem Orchester beisammen zu haben, aber eine Harfe kann jetzt fast jedes Orchester stellen. Auch ist sie in mancher Komposition benutzt worden, aber wie? um eine Sing- oder Instrumentalmelodie mit einigen gewöhnlichen Arpeggien zu begleiten!

Das Pianoforte.

»Erst ein einziges Mal hat man für gut befunden, das Pianoforte mit demselben Anspruch, wie die übrigen Instrumente, im Orchester anzuwenden, d. h. um zu dem Ganzen die Hilfsmittel hinzuzufügen, welche ihm eigenthümlich und durch nichts anderes zu ersetzen sind. Gewisse Stellen in Beethovenschen Konzerten hätten jedoch die Aufmerksamkeit der Tonsetzer nach dieser Seite hin erregen sollen. Ohne Zweifel haben sie Alle die wundervolle Wirkung in seinem grossen Es dur-Konzert angestaunt, welche durch die Oktaven entsteht, die auf dem Pianoforte von beiden Händen langsam nach der Höhe zu angeschlagen werden, während die Flöten und Oboen ihren Gesang ausführen und die Hörner unterhalb der durch das Pizzicato der Saiteninstrumente rhythmisirten Harmonie ihre Töne aushalten. Auf solche Weise umgeben, ist der Klang des Pianoforte im höchsten Grade verführerisch, das ist, voll Ruhe und doch dabei so frisch, ein wahres Muster von Anmuth. Von ganz anderer Art ist der Vortheil, der in dem einzigen Falle, wovon ich oben sprach, daraus gezogen worden. Der Verf. (Berlioz) hat, in einem Chore von Luftgeistern, zur Begleitung der Singstimmen zwei Pianoforte zu vier Händen verwendet. Die unteren Hände führen — von unten nach oben — ein schnelles Triolen-Arpeggio aus, welchem auf der zweiten Hälfte des Taktes ein anderes dreistimmiges, durch kleine Flöte, grosse Flöte und Klarinette — von oben nach unten — ausgeführtes Arpeggio antwortet, über dem ein Doppeltriller in Oktaven erzittert, den die beiden oberen Hände auf dem Pianoforte schlagen. Kein anderes bekanntes Instrument würde diese Art von harmonischem Rieseln hervor-

zubringen vermögen, welche das Pianoforte ohne Schwierigkeit wiedergeben kann und hier der sylphidischen Absicht des Tonstückes vollkommen entspricht.«

Es sind nach Berlioz in neuerer Zeit Versuche gemacht worden, das Pianoforte mit Orchester und Gesang zu verbinden, aber ohne Glück, weil man nicht verstanden hat, Gedanken und Behandlung in zweckmässiger Weise zu behandeln, denn freilich führt die Idee zu einer besonderen Instrumentalmischung allein noch nicht zu eigenthümlichen Wirkungen, es gehört dazu der geeignete Gedanke und dessen glückliche Kontrastirung. Ein herrliches Muster höchst wirkungsvoller Vereinigung von Orchester, Gesang und Pianoforte liegt lange Zeit vor unsern Augen und in unseren Ohren: Beethovens Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester! Das Studium dieser Partitur lehrt, wie auch auf diesem noch so selten betretenen Gebiete die schönsten Effekte gewonnen werden können.

Die Violine.

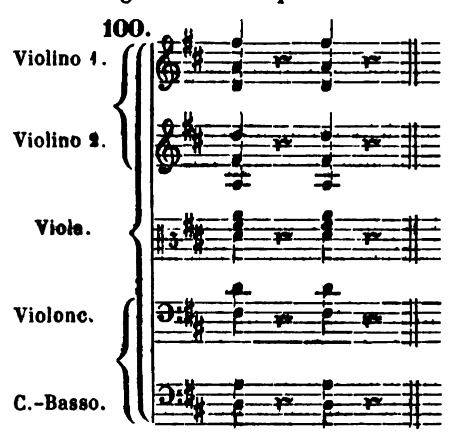
»Ich glaube, dass man noch mehr Gewinn, als bis jetzt geschehen, von den getragenen Gesangstellen auf der G- und einiger hohen Töne auf der D-Saite ziehen könnte; man müsste dann aber genau vorschreiben, bis wohin diese Saiten ausschliesslich gebraucht werden sollen, weil sonst die Ausführenden nicht verfehlen würden, der Gewohnheit und Leichtigkeit nachzugeben und, von einer Saite auf die andere übergehend, die Stelle wie gewöhnlich zu spielen.«

»Die zarten, langsamen Melodien, welche man heut zu Tage zu oft den Blasinstrumenten anvertraut, werden jedoch nie besser wiedergegeben, als durch eine Masse von Violinen. Nichts gleicht der durchdringenden Lieblichkeit von etwa zwanzig E-Saiten, welche von zwanzig wohl eingeübten Violinbogen in Schwingung versetzt werden. Das ist die wahre Frauenstimme des Orchesters, leidenschaftlich zugleich und züchtig, herzzerreissend und lieblich, die Stimme, welche weint und schreit und klagt, oder singt und bittet und träumt, oder in Freudentöne ausbricht, wie keine andere es vermöchte. Eine leise Bewegung des Armes, ein unbemerktes Gefühl dessen, welcher es empfindet, was bei dem Vortrage einer einzelnen Violine gar nichts Hervorstechendes haben würde, bringt, durch die Anzahl der Einklänge vervielfältigt, herrliche Schattirungen, unwiderstehlichen Aufschwung, Töne hervor, die in's innerste Herz dringen.«

Das heisst, wenn die rechten Melodien für jeden Gefühlsausdruck, das rechte Akkompagnement, die rechte Klangfarbe des Akkompagnements und die rechte doppelte Kontrastirung im Mit- und Nacheinander dazu gebracht werden. Dann allerdings liegen für den Kunstjünger viel neue und herrliche Aufgaben in jenen wenigen Worten des geistreichen Franzosen, der so liebevoll in das innerste Wesen aller Instrumente eingedrungen ist.

»Man muss eingestehen, dass die Kunst des Pizzikato, von welcher die Tonsetzer so grossen Gewinn ziehen könnten, in den Orchestern noch wenig entwickelt ist.«

Man denke sich das ganze Streichquartett Akkorde pizzikato



fortissimo ausführend, ein andermal pianissimo. Welche neue Gedanken und Wirkungen liessen sich daraus ziehen, zumal, wenn man andere Instrumente damit verbände oder dazwischen brächte!
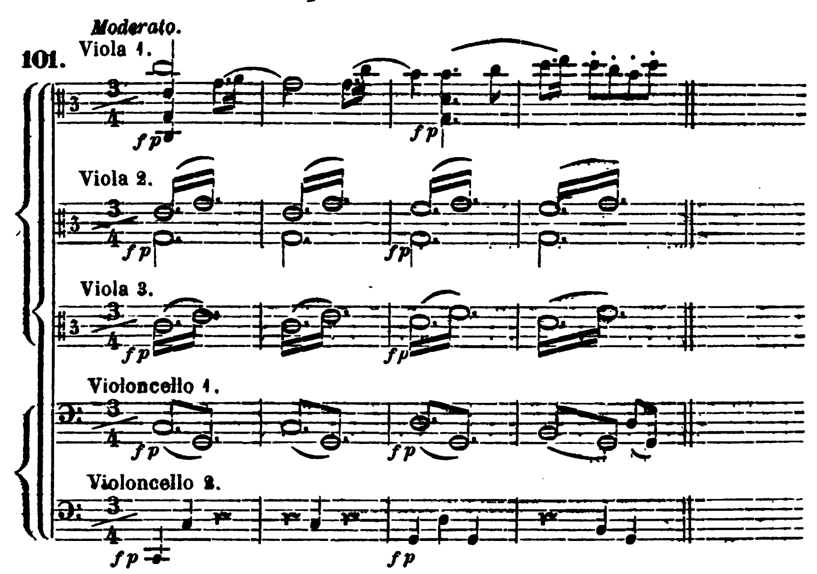
Die Viola.

»Von allen Instrumenten des Orchesters ist die Bratsche dasjenige, dessen herrliche Eigenschaften am längsten verkannt worden sind. Sie ist ebenso behende als die Violine, der Ton ihrer tiefen Saiten hat ein eigenthümliches Gepräge, ihre hohen Töne glänzen durch ihren trüben leidenschaftlichen Ausdruck, und ihr Klang, im Allgemeinen von einer tiefen Schwermuth, weicht von dem der übrigen Bogeninstrumente wesentlich ab.«

»Die Melodien der Bratsche auf den hohen Saiten thun in Scenen von kirchlichem und antikem Charakter wahrhafte Wunder. Spontini hatte in seinen bewunderungswürdigen Gebeten der »Vestalin« zuerst den Gedanken, ihnen stellenweise die Melodie anzuvertrauen.«

Berlioz ist gegen die jetzt in Mode kommende Theilung der Bratschen in erste und zweite, und ich stimme bei, wenn er an volle Orchestereffekte denkt. Dass aber durch zwei-, drei- und noch mehr getheilte Violen, ja durch denselben noch gegebene Doppelgriffe zarte, in Halbdunkel schwimmende Effekte der mannichfaltigsten Art abgewonnen werden können, weiss er so gut wie irgend einer. Namentlich dürfte durch diese Art ihres Gebrauchs, wenn zugleich zwei Violoncells, das eine streichend, das andere pizzikato dazu gesetzt würden, der so milde und äusserst angenehme Ton der Gambe nachzuahmen sein, eines Instruments, das in früheren Zeiten bei keiner Musik fehlte und mit Recht ein Liebling unsrer Vorfahren war, und sehr mit Unrecht ganz aus unsrer Musik verbannt worden ist.

Bilder wie das folgende No. 101 möchten, gut fortgeführt und an rechte Stellen gebracht, keine üble Wirkung machen. Unzählige neue Effekte liegen in dieser Zusammenstellung, wenn man sie mit



anderen Instrumenten verbindet und zu anderen Ausdruckszwecken benutzen will.

Aus den Bemerkungen über Violoncell und Kontrabass möchte folgende den Kunstjüngern zur Berücksichtigung besonders zu empfehlen sein.
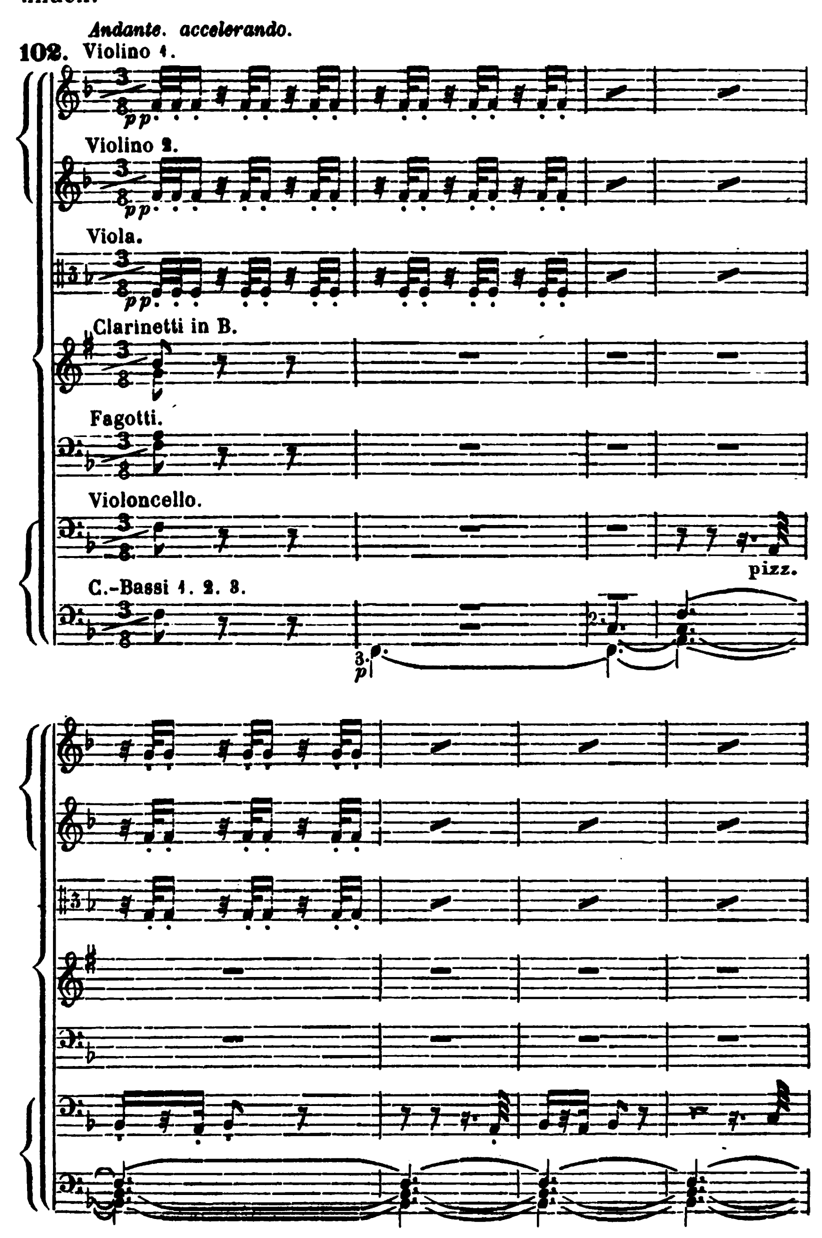
»Man begeht jetzt auch noch das Unrecht, für das schwerfälligste aller Instrumente (den Kontrabass) Sätze von solcher Geschwindigkeit zu schreiben, dass die Violoncells sogar Mühe haben sie herauszubringen. Hieraus entsteht aber ein grosser Nachtheil. Die Kontrabassisten, zum Theil träge, zum Theil aber unfähig, solche Schwierigkeiten zu bewältigen, verzichten von vorn herein darauf, und befleissigen sich die Stelle zu vereinfachen. Da nun aber die Vereinfachung der Einen nicht zugleich die der Andern ist, weil sie nicht Alle dieselben Begriffe von der harmonischen Wichtigkeit der verschiedenen in der fraglichen Stelle enthaltenen Noten besitzen, so entsteht daraus eine schauderhafte Unordnung und Konfusion. Dieses sumsende Durcheinander, voll fremdartigen Geräusches, voll fürchterlichen Gebrummes, wird noch vervollständigt und vermehrt durch die übrigen Kontrabassisten, welche, entweder eifriger oder ihrer Geschicklichkeit mehr zutrauend, in vergeblichen Anstrengungen sich abmühen, die vorgeschriebene Stelle unverändert herauszubringen. Die Tonsetzer müssen also wohl Acht haben, von den Kontrabässen nichts zu verlangen, als was möglich ist und dessen gute Ausführung nicht zweifelhaft sein kann.«
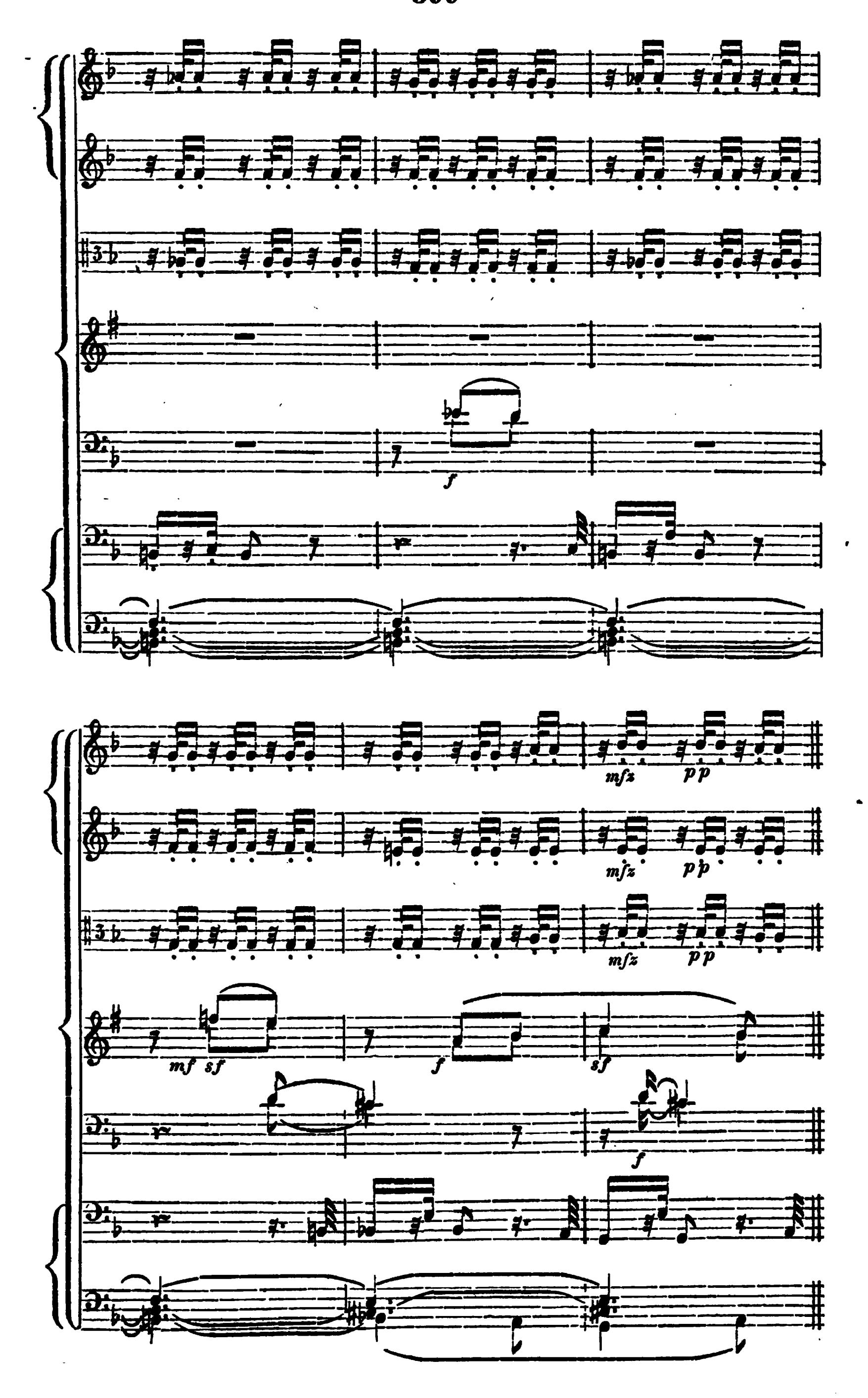
»In der Absicht, ein trauervolles Stillschweigen auszudrücken, hat der Verfasser einer neuen Kantate die Kontrabässe in vier Stimmen eingetheilt und während eines Decrescendo des ganzen übrigen Orchesters lange ganz schwache Akkorde aushalten lassen.«

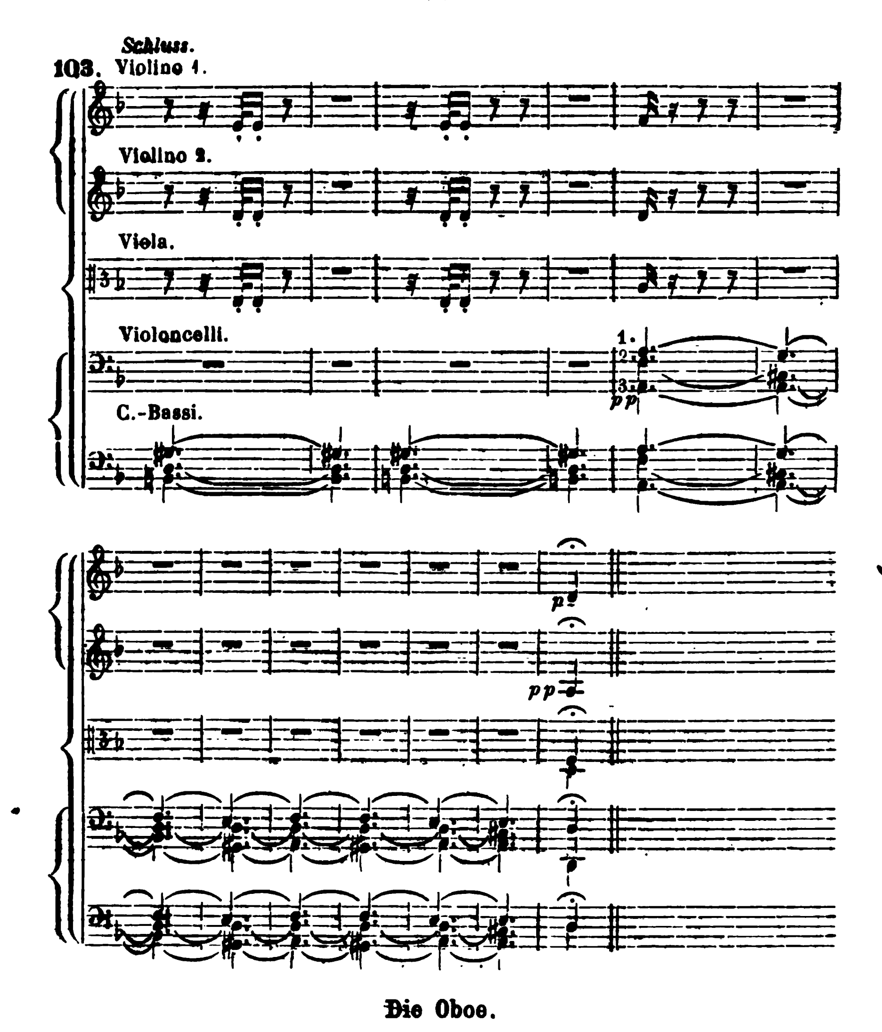
Lange vor dem Erscheinen der Berliozschen Instrumentationslehre, und ohne seine Kantate zu kennen, habe ich in dem Andante eines Tonbildes zu ähnlichem Ausdruckszwecke die getheilten Kon-

trabässe in folgender Weise verwendet, die eine sehr spannende Wirkung hervorbringt.

Der Anfang und das Ende dieser Stelle mag hier ein Plätzchen finden.




f
mfz
pp
mfz
pp
mfz
pp
mf
sf
f
sf
f



Die Oboe.

»Die Oboe hat einen ländlichen Charakter voll Zärtlichkeit, fast möchte ich sagen: Schüchternheit.« —

»Die Unschuld, die unbefangene Anmuth, die sanfte Freude, aber auch der Schmerz eines hilflosen Wesens sagen den Tönen der Oboe zu; am besten drückt sie dieselben im Cantabile aus. Ein gewisser Grad von Unruhe ist ihr ebenfalls zugänglich.«

»Beethoven ist es nicht minder geglückt, ihr trübe oder thränenvolle Stellen anzuvertrauen, das sieht man vor allem in der Arie im »Fidelio,« wo Florestan, vor Hunger sterbend, in wahnsinniger Todesangst von seiner weinenden Familie sich umringt glaubt, und sein Angstgeschrei mit dem unterbrochenen Schluchzen der Oboe vermischt.«

Die Auslegung dieser Stelle scheint mir nicht gelungen. Von einer weinenden Familie ist überhaupt in der Oper, wie sie in Deutschland

gegeben wird, nicht die Rede. Wohl aber überkommt Florestan in halber Verzückung die Vorstellung »doch mich umschwebt ein Engel, Leonore!« und diese Vorstellung der trauernd und klagend den Gefangenen umschwebenden Gattin malt die Melodie der Oboe.

Das englische Horn.
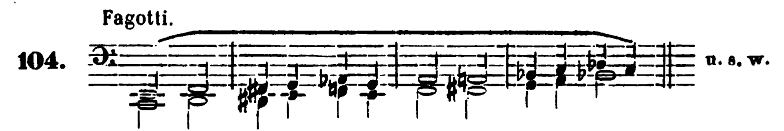
»Es ist eine schwermüthige, träumerische, durchaus edle Stimme, deren Klang etwas Verdunkeltes, Fernes hat, welches sie einer jeden andern überlegen macht, sobald es sich darum handelt, durch Wiederbelebung der Bilder und Gefühle der Vergangenheit das Innere zu bewegen, wenn der Tonsetzer die geheime Saite zarter Erinnerungen anschlagen will.«

Das Fagott.

»Sein Ton hat eine Hinneigung zum Grotesken, was man stets zu bedenken hat, wenn man es hervorstechend schreibt. — Der Charakter seiner hohen Töne hat etwas Peinliches, Leidendes, fast möchte ich sagen Klägliches, was man in einer langsamen Melodie oder auch in einer Begleitungsfigur zuweilen mit der überraschendsten Wirkung anbringen kann.«

Auch das Trauliche drückt es sehr gut aus und zu humoristischen Bajazzoscherzen passt es, recht angewendet, vortrefflich. Ueberhaupt scheinen mir die mannichfaltigen möglichen Wirkungsweisen dieses Instruments noch lange nicht genug ausgebeutet zu sein.

Der Schüler versuche einmal durch Hinzufügung anderer Instrumente und rechten Akkompagnements aus folgender Stelle



Etwas zu machen.

Die Klarinette.

»Die leichtsinnige Lustigkeit, ja schon die unbefangene Freude, scheinen ihr nicht zuzusagen. Für die Idylle ist die Klarinette gleichfalls wenig geeignet, sie ist ein Helden-Instrument, so wie die Hörner, die Trompeten und die Posaunen.«

Gegen diese Ansicht vom Charakter der Klarinette wird mancher Komponist Einspruch thun. Berlioz hat hier aber den Verein vieler Klarinetten in der Militairmusik im Auge, oder vielmehr im Gehör und in der Erinnerung. Allein eben die letztere mag ihn dabei täuschen. Er hat solche Militairmusik an der Spitze der Regimenter gehört und das Ergreifende und Kriegerische dieser Erscheinung auf Auge und Geist, namentlich eines mit so glühender Einbildungskraft begabten Franzosen, haben ihren Schein mit auf die Klänge der Klarinetten geworfen, denen er von Haus aus wohl nicht innewohnt. Von der einzelnen Klarinette sagt er daher auch:

»Nichts ist so jungfräulich, so rein, wie das gewissen Melodien durch den Klang einer Klarinette gegebene Kolorit, welche von einem geschickten Künstler in den Mitteltönen gespielt wird.«

»Das zu jenen schaurig-drohenden Wirkungen, zu jenen schwarzen Accenten regungsloser Wuth, deren sinnreicher Erfinder Weber war, geeignetste Register der Klarinette ist das der untersten Oktave (Chalumeau).«

Zu welchen lieblichen, reichen, tief in's Herz dringenden Melodien Weber auch die Klarinette brauchte und zu benutzen verstand, lehren seine herrlichen Kompositionen, Concertino, Quintett für Klarinette und Streichquartett u. s. w.

»Wenn man vier Klarinetten zur Verfügung hätte, z. B. für den Akkord *cis*, *e*, *g*, *b*, und nähme zu dem tiefsten Tone eine A-Klarinette, deren *e* das *cis* giebt, so würde dieser verminderte Septimenakkord, wohl begründet, wohl angebracht und auf diese Weise instrumentirt, den Eindruck des Schrecklichen machen, was man durch Hinzufügung eines tiefen Kontra-G, von einer Bassklarinette angegeben, noch verdüstern könnte.«

Möchten doch die Kunstjünger Stellen wie diese letzte beherzigen. Ueber einen Akkord, seine Instrumentalfarbe brüten, wie so etwas »wohl zu begründen«, »wohl anzubringen« sei, um eine bestimmte, beabsichtigte Wirkung dadurch hervorzubringen, anstatt dass so Viele nur ewig das Gehörte, Gewöhnliche der Vorgänger reproduziren!

Die Flöte.

»Die tiefen Töne der Flöte sind von den meisten Tonsetzern wenig oder schlecht gebraucht; Weber, in vielen Stellen des »Freischütz« und vor ihm Gluck, in dem religiösen Marsche in seiner »Alceste«, haben jedoch gezeigt, was man alles durch sie bezwecken kann in Harmonien, denen der Stempel des Ernstes und der Träumerei aufgedrückt ist.«

Die Pikkolflöte.

»Heut zu Tage treibt man mit den kleinen Flöten, wie mit allen Instrumenten, deren Schwingungen den Zuhörer durchzittern und deren Ton sehr durchdringend und auffallend ist, den wunderlichsten Missbrauch! — In Tonstücken fröhlichen Charakters können die Töne der zweiten Oktave sehr wirksam sein; die darüber liegenden *e*, *f*, *g*, *a* und *b* sind (im Fortissimo) ganz vorzüglich zu gewaltigen und herzzerreissenden Wirkungen, wie z. B. in einem Sturme oder in einer Scene von wildem, höllischem Charakter.«

»Spontini hat in seinem prächtigen Bacchanal der Danaiden zuerst den Gedanken gehabt, einen kurzen durchdringenden Schrei der kleinen Flöten mit einem Schlage der Becken zu vereinen. Die auffallende Uebereinstimmung, welche sich — in diesem Falle — zwischen diesen beiden einander so unähnlichen Instrumenten bildet, war vorher noch nicht geahnt worden. Das zerschneidet und zerreisst in einem Augenblick wie ein Dolchstich.«

Das Horn.

»Es kann, in gewissen schauerlichen, schweigsamen Scenen, mit den gestopften Tönen, mehrstimmig gesetzt, eine grosse Wirkung erzielt werden.«

Die Posaune.

»Das Pianissimo der Posaunen, zu Harmonien angebracht, welche der Molltonart angehören, ist düster, trauervoll, fast möchte ich sagen: grässlich. Besonders in dem Falle, wenn ihre Akkorde kurz und von Pausen unterbrochen sind, glaubt man fremdartige Ungeheuer zu vernehmen, welche das Gestöhne einer schlecht verhaltenen Wuth in die Finsterniss hinaushauchen.«

Die Pauken.

»Man kann so viele Paukenschläger verwenden, als Pauken im Orchester sind, so dass man willkührlich nach ihrer Anzahl zwei-, drei- und vierstimmige Wirbel, Rhythmen, oder einfache Akkorde hervorbringen kann. Mit zwei Paaren, von denen z. B. das eine in *A* und *Es*, das andere in *C* und *F* (in die Quarte) gestimmt ist, wird man Grundton und Terz von A-moll, Sextakkord von F-dur, und den vollständigen Quintsextakkord der Oberdominante von *B* hören lassen können, die enharmonischen Verwechslungen und den Vortheil, in fast allen Akkorden, die sich nicht zu weit von der Haupttonart entfernen, wenigstens einen Ton zur Verwendung zu haben, nicht einmal mitgerechnet. So hat der Verfasser eines Requiem (Berlioz selbst), um eine gewisse Anzahl drei-, vier- und fünfstimmiger Akkorde mit mehr oder weniger Verdoppelungen und ausserdem noch eine hervorstechende Wirkung sehr zusammengedrängter Wirbel zu gewinnen, acht Paar auf verschiedene Weise gestimmter Pauken mit zehn Schlägern benutzt.«

Dass durch Vermehrung der Pauken in den Orchestern dem Komponisten die Erzielung einer Menge neuer Effekte und Ausdrucksweisen möglich wird, lehren die originellen Tonbilder, welche Berlioz mit diesen Instrumenten hervorgebracht hat. Doch hat bis jetzt noch keiner nach ihm diese Vortheile benutzen wollen. Man hält sich an den Gebrauch der herkömmlichen beiden Pauken zu dem herkömmlichen Gebrauch, weil mehrere Paare in einem Orchester nicht zu finden seien. Dies ist aber in unserer Zeit kaum noch ein Grund, um vor ihrer zahlreicheren Anwendung zurückzuschrecken. In Städten, wo grosse Orchesteraufführungen überhaupt möglich sind, giebt es ausser dem Theaterorchester immer noch andere vollständige Militair- oder Stadtmusikchöre, und nicht allein mehrere Paar Pauken, sondern auch Spieler dazu wären leicht zusammen zu bringen.

Und bei dieser Gelegenheit will ich gleich noch eine weitere Bemerkung machen. Auf das Riesenorchester, welches Berlioz in seiner »Kunst der Instrumentation« herbeiwünscht, wird wohl noch lange gewartet werden müssen. Allein die Beschränkung auf die jetzt gebräuchliche Zusammensetzung der Orchester wäre eben nicht absolut nothwendig. Anstatt zwei Flöten könnte der Tonsetzer wohl einmal sechs oder acht vorschreiben, wenn er damit einen neuen eigenthümlichen Ausdruck zu erringen hoffte, und eben so viel Klarinetten, Fagotte u. s. w. dürfte er zu verlangen sich herausnehmen.

Zwei Umstände machen solche Neuerungen in unserer Zeit leicht ausführbar. Den ersten habe ich schon berührt: er liegt in den mehrfachen vollständigen Orchestern an einem Orte, aus welchen also leicht Hilfsmusiker herbeigezogen werden können; den anderen bietet das einzelne Orchester selbst. Es giebt nämlich wenig Musiker, die nur ein Instrument spielen; man kann diese jetzt, glaube ich, unter die Ausnahmen zählen; die meisten sind auf zwei und noch mehr Instrumente eingeübt, wenn sie auch vorzugsweise nur auf einem ihre Hauptfertigkeit besitzen. So darf man wohl annehmen, dass in jeder vollständigen Kapelle sechs Flöten-, sechs Klarinett-, sechs Oboe-, sechs Fagottbläser u. s. w. unter den Streichinstrumentisten und umgekehrt, unter den Bläsern Violin-, Viola-, Violoncell- und Kontrabassspieler zu finden sind.

Warum sollen nicht einmal die Spieler der Streichinstrumente in einem Stücke ihre Violine, Viola u. s. w. weglegen und dafür Flöte, Oboe u. s. w. ergreifen, um ein ausnahmsweise für diese bezüglichen Instrumente gesetztes Stück auszuführen? Warum soll nicht ein andermal ein blos verstärktes Streichquartett sich hören lassen?

Abgesehen davon, dass dadurch an sich noch eine unzählige Menge ganz ungeahnter Effekte zu erzielen wäre und die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters unendlich gesteigert werden könnte, so gewänne man zugleich den bedeutenden Vortheil grosser Kontraste im Nacheinander ganzer Stücke.

Man denke sich z. B. in einer Symphonie ein melancholisches Andante nur für Streichquartett gesetzt, aber dieses möglichst verstärkt, sechszehn erste, sechszehn zweite Violinen, und so fort im Verhältniss die Violen, Violoncells und Kontrabässe vermehrt. Man denke sich die düstersten Vorstellungen und Regungen pianissimo und mit Sordinen, schmerzliche Ausbrüche forte und ohne Sordinen ausgedrückt.

Und nun folgte auf dieses lugubre Stück ein Scherzo, durchaus nur von sechs Flöten und sechs Klarinetten ausgeführt!

Welch scharfer Ausdruckscharakter entstünde hier schon durch die festgehaltene Hauptklangfarbe, und welch interessanter Kontrast zugleich im Nacheinander beider Stücke!

Die grosse Trommel.

Ueber den gewöhnlichen Gebrauch dieses Instruments, zu allen Finale's, zu dem kleinsten Chorsatze, zu Tanzmelodien, zu Kavatinen sogar, ereifert sich Berlioz sehr, und nennt ihn mit Recht »den Gipfel der Unvernunft und Gemeinheit.«

»Dennoch« — fährt er fort — »macht die grosse Trommel eine bewunderungswürdige Wirkung, wenn sie geschickt angewendet wird. Tritt sie z. B. in einem Gesammttonstücke, in der Mitte eines ungeheuern Orche-

sters, nur desswegen mit ein, um nach und nach die Kraft eines grossen schon im Gange befindlichen und stufenweise durch das allmähliche Einsetzen der hellklingendsten Instrumentalgruppen verstärkten Rhythmus zu verdoppeln, — so bereitet ihr Dazwischentreten Wunder; das durch sie wieder hergestellte Gleichgewicht gewinnt die Oberhand, das so in Zucht und Ordnung gehaltene Geräusch verwandelt sich in Musik. — Das Pianissimo der grossen Trommel hat, mit den Becken vereint, in einem Andante und in langen Zwischenräumen geschlagen, etwas Grossartiges und Feierliches. Das Pianissimo der grossen Trommel allein ist im Gegentheil düster und drohend; es gleicht entfernten Kanonenschüssen.«

»Man (Berlioz) hat in einem neuen Requiem den Versuch gemacht, die grosse Trommel stark, ohne Becken und mit zwei Klöppeln schlagen zu lassen. Der Ausführende, welcher auf jeder Seite des Instruments einen Schlag thut, kann so eine Folge ziemlich geschwinder Töne hören lassen, welche, wie das in dem angeführten Werke geschehen ist, mit mehrstimmigen Paukenwirbeln und mit einer Orchestrirung vermischt, in welcher der Ausdruck des Schreckens vorherrscht, die Vorstellung von einem fremdartigen und schaudervollen Getöse geben, wie es die grossen Umwälzungen der Natur begleitet. Ein andermal, in einer Symphonie, hat derselbe Verfasser, um einen dumpfen, viel tiefern Wirbel zu erhalten, als ihn der tiefste Ton der Pauken hätte geben können, denselben von zwei Paukenschlägern auf einer einzigen wie eine kleine Trommel aufrecht stehenden grossen Trommel machen lassen.«

In dem Andante der Ouvertüre zu meiner Oper »die Fürstin von Granada« habe ich die grosse Trommel pianissimo zu der Andeutung des Eintritts einer dumpf-düstern, unheilschwangeren Situation in folgender Weise benutzt (s. nächste S., No. 105), zu dessen beabsichtigter Wirkung aber der vorhergehende kontrastirende Takt, so wie das Pizzikato des Kontrabasses, das sich mit dem dumpfen Schalle der grossen Trommel amalgamirt, nicht ausser Acht zu lassen ist.

Die Becken.

»Die Becken werden sehr oft in Vereinigung mit der grossen Trommel gebraucht; man kann sie aber auch bei mancher Veranlassung mit dem grössten Erfolge allein behandeln. Ihre zitternden, grellen Töne, deren Getöse allen andern Orchesterlärm übertönt, verbinden sich ganz vorzüglich in gewissen Fällen entweder mit den Gefühlen einer übermässigen Wildheit, dann sind sie mit dem spitzen Gepfeife der kleinen Flöten und mit Pauken- oder Trommelschlägen vereint, oder mit der fieberhaften Ausgelassenheit eines Gelages, wo die Freude in Raserei umschlägt.«
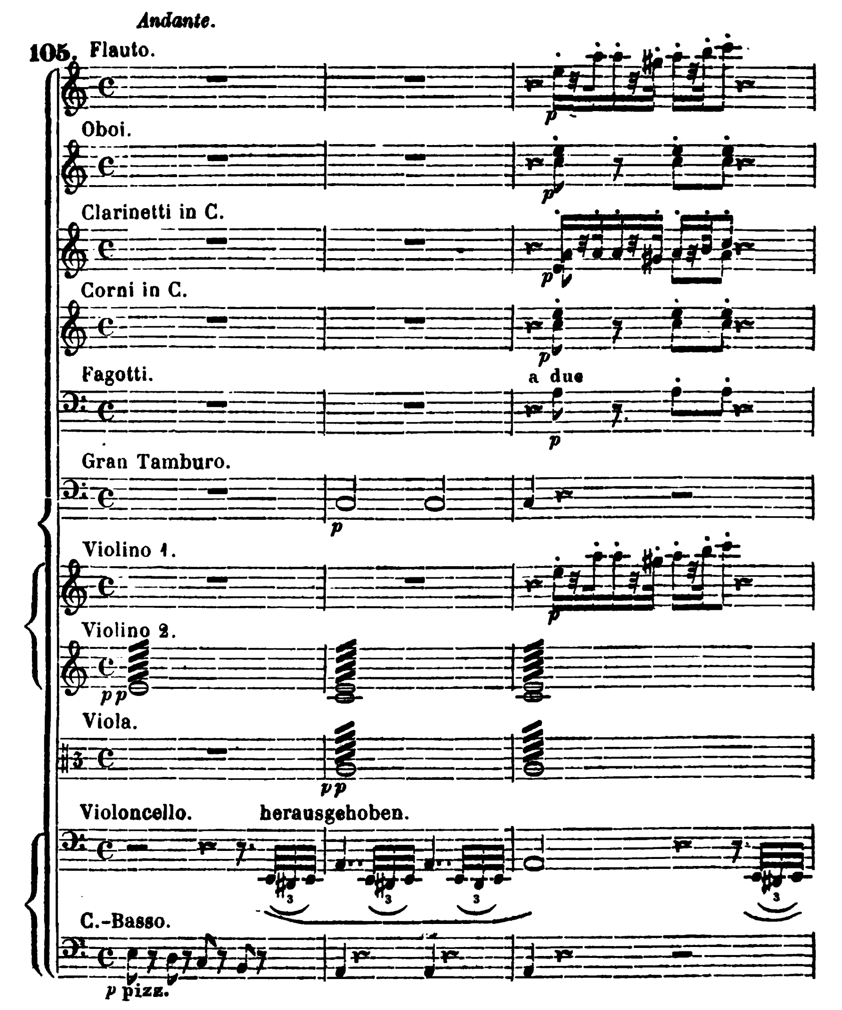
»Der Tonsetzer muss immer Acht darauf haben, dass er die Dauer, welche er den von einer Pause gefolgten Beckentönen geben will, genau bestimmt; wünscht er den Ton verlängert, so muss er lange und ausgehaltene Noten schreiben mit dem Zusatze: man lasse den Ton fortschwingen; im entgegengesetzten Falle wird er kurze Achtel oder Sechszehntel setzen und hinzufügen: man dämpfe den Ton, was der Ausführende dadurch bewerkstelligt, dass er die Becken unmittelbar nach dem Zusammenschlagen an seine Brust hält. Zuweilen nimmt man auch einen Paukenschlägel mit einem Schwammkopfe, oder einen Klöppel der grossen Trommel, um damit das an seinem Riemen aufgehängte Becken in Schwingung zu versetzen; dieses erzeugt ein metallisches Erzittern von ziemlich langer Dauer, ohne doch den furchtbaren Ausdruck eines Tamtam-Schlages zu haben.«
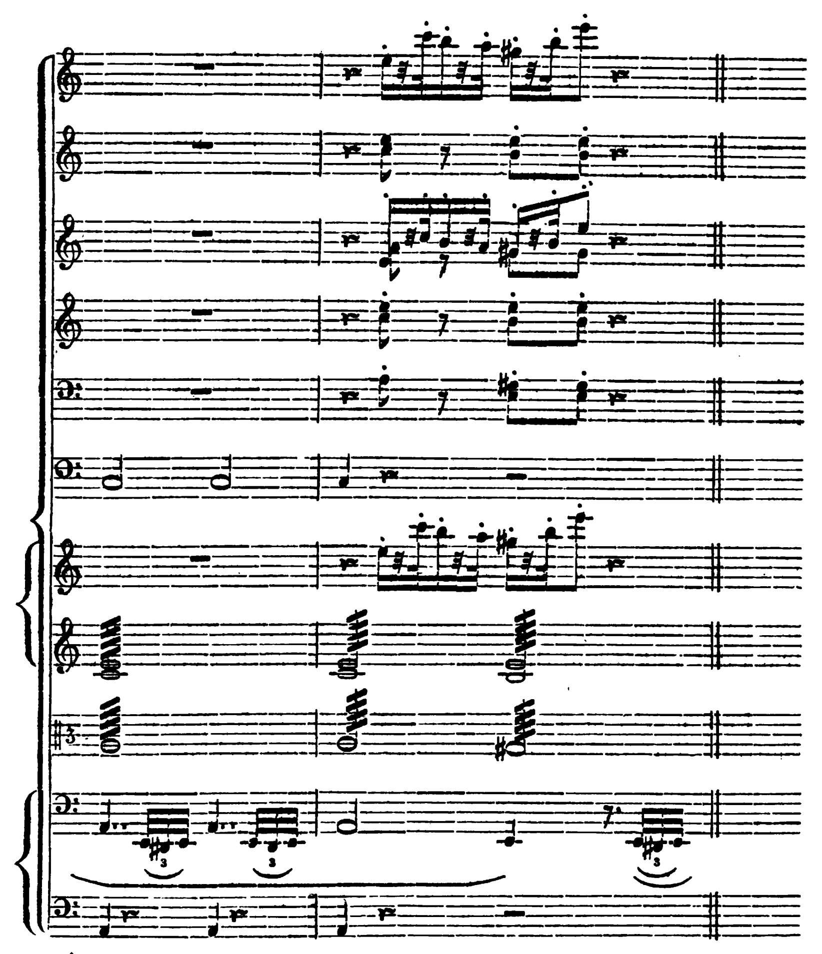
Die Singstimmen.

»Dreistimmige Frauenchöre machen in kirchlichen und zarten Tonstücken eine entzückende Wirkung; man theilt sie alsdann in drei Soprane, oder in zwei Soprane und Alt.«

»Bisweilen gesellt man solchen dreistimmigen Frauenchören den Tenor als Bassstimme zu; so hat es Weber erfolgreich in seinen Elfenchören im »Oberon« gethan; dieses geht aber nur in dem Falle, dass eine zarte, ruhige Wirkung bezweckt werden soll, da ein solcher Chor natürlicherweise sehr wenig Nachdruck besitzt. Die für Männerstimmen allein gesetzten Chöre haben dagegen viele Kraft, und um so mehr, als die Stimmen tiefer und weniger zerstreut sind.«

»Man setzt zuweilen, in den Chören oder grossen Gesammtstücken, eine Art von Vokalorchester; ein Theil des Ganzen nimmt alsdann die Formen





der Instrumentalschreibart an, um unterhalb der Gesangsmelodie Begleitungsfiguren auszuführen, die auf verschiedentliche Weise entworfen und rhythmisirt sind. Daraus gehen fast immer liebliche Wirkungen hervor. Ich muss in dieser Gattung den Chor während des Tanzes im dritten Akte des »Wilhelm Tell« anführen: »Von Lust belebt, gleich Zephyrn schwebt« u. s. w.«

Unbegreiflich ist es fast, wie beschränkt in dem herkömmlichen Schlendrian bis heute noch die Singchöre in den Opern, Oratorien u. s. w. behandelt werden. Das von Berlioz angeführte Beispiel aus »Tell« kennen die Komponisten, die Macht und Pracht, Lieblichkeit und Zartheit des Berliner Dom-Chors, die herrliche Wirkung der Männerchöre in Massen, ja des einfachen Männerquartetts schon wird überall gerühmt, hat jeder an sich selbst erfahren, und doch dürfen selten in der Oper einige Takte Chor allein hervorstrahlen, gleich

wird das Orchester wieder darüber gedeckt, als wäre es eine Sünde, die Menschenstimmen rein in das Ohr tönen zu lassen!

Wo ausser im »Tell« findet man ein Chorlied ohne Instrumentalbegleitung, wie die Sammlung »Orpheus« allein deren für Männerstimmen zu Hunderten in den mannichfaltigsten, interessantesten und erquicklichsten Formen enthält?

Unbegreiflich, sage ich, ist dieser Schlendrian, da die Vortheile, welche aus dem theilweisen Gebrauch des Chors ohne Instrumentalbegleitung entstehen müssen, so nahe liegen!
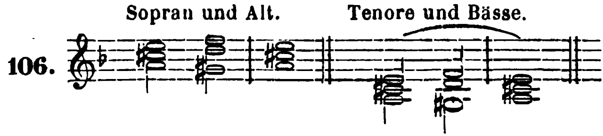
Zuerst der Kontrast im Nacheinander ganzer Stücke!

Man denke sich eine Chorpièce durchaus ohne Orchester; und darauf eine mit Instrumentalbegleitung, oder eine darauf folgende Arie; wie ganz anders wird und muss letztere wirken, wenn längere Zeit vorher alle Instrumente geschwiegen.
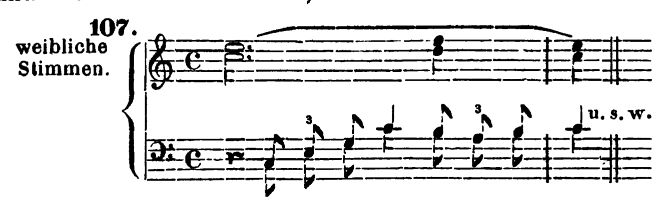
Und wie lassen sich durch solchen Wechsel scharf kontrastirter Klänge künftige Wirkungen vorbereiten und mächtiger, glühender und blühender machen.

Auch dafür liegt bereits ein glänzendes Beispiel in der »Stummen von Portici« vor: Das Gebet des Volkes. Mit kluger Berechnung lässt Auber dasselbe nur vom Chor und piano vortragen. Bei weitem nicht die ungeheure Wirkung würde der darauf folgende Wuthausbruch des Volkes und Orchesters machen, wenn letzteres nicht vorher auf längere Zeit ganz zurückgehalten worden wäre.
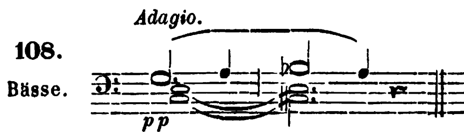
Und in dem Chor allein wieder sind die sanftern und schärfern Kontraste im Nacheinander in unendlich mannichfaltigen Weisen herzustellen. Durch Weiber- und Männerstimmen z. B.



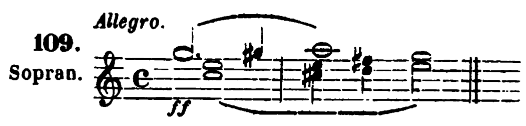
und wieder im Miteinander, wie z. B.



Welch düstere Farbe der Schwermuth gäben getheilte Bässe allein:

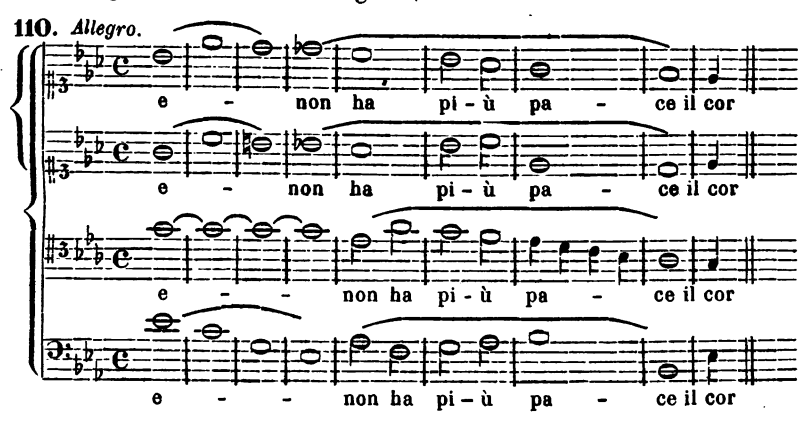


Welch verzweifelte Schmerzensschreie weibliche Stimmen allein in hober Region.



Eine unendlich reiche Quelle herrlichster Effekte liegt wieder im alleinigen Gesange mehrerer Solosingstimmen, im Terzett, Quartett u. s. w.

Welche hinzugefügten Instrumente könnten wohl den Reiz der vier Singstimmen allein in folgender Stelle von Rossini erhöhn?



Gar manche zarte Stelle für den Chor wird durch das hinzutretende Orchester, ich möchte fast sagen, verunreinigt, und die Kraft, welche letzteres einem gut gesetzten, schwungvollen Chore hinzufügt, ist oft sehr problematisch. Ein Unisono z. B. von einer Masse kräftiger Singstimmen vorgetragen, wirkt mächtig und glänzend ohne Instrumentalbegleitung und wird durch letztere in vielen Fällen eher geschwächt als verstärkt.

Ausser den obgedachten Beispielen reizender sowohl als gewaltiger Wirkungen, welche der Chorgesang allein hervorzubringen vermag, von denen sich zu überzeugen jedermann Gelegenheit hat oder leicht finden kann, haben gewiss auch Viele die eigenthümlichen Gesänge jener Gesellschaft gehört, die unter dem Namen der »Bergsänger aus Bagnères de Bigorre« Deutschland zu mehreren Malen durchzogen. Und wer sie vernommen, dem sind auch die vielen ganz neuen, höchst eigenthümlichen und oft wunderbar reizenden Behandlungsweisen ihrer Chöre nicht entgangen. Sie bestanden nicht blos aus Männerstimmen, sondern es waren auch Knabenstimmen dabei. Hier konnte man bemerken, was Berlioz schon angedeutet, dass die Melodie von andern Stimmen oft nach Art des Orchesters

in kontrastirenden Rhythmen begleitet, auch der Satz vom Solo bis zu sechs- und achtstimmiger Harmonie vermannichfaltigt wurde. Zarte Pianostellen trugen nur wenige Sänger vor, wo denn freilich die eintretenden Fortes mit allen Stimmen eine gewaltige Wirkung machen mussten.

Crescendo und Decrescendo führten diese »Natursänger«, wie sie sich auch bescheiden nannten, auf eine eben so natürliche als wirkungsvolle Weise aus und es ist zu verwundern, dass die Künstler dieselbe nicht schon längst benutzt haben.

Es fingen nämlich bei einem Crescendo nur wenige Sänger pianissimo an, und wie jenes nach und nach anschwellen sollte, traten mehr und mehr Stimmen und in fast unmerklich zunehmenden Stärkegraden hinzu, bis zuletzt auf dem stärksten Punkte sich die ganze Masse zum mächtigsten Forte vereinigte.

In eben solch naturgemässer Weise wurde umgekehrt das Decrescendo ausgeführt.

Da fiel von der vollen Masse des Fortissimo nach und nach eine Stimme nach der andern ab, bis zuletzt nur noch eine einzige übrigbleibend leise wie ein verklingender Echoton in's Nichts dahinstarb.

In einem Liede, »*Le papillon du soir*« genannt, wurde die Melodie längere Zeit ganz allein von einer Knabenstimme vorgetragen; dann fiel der Männerchor leise ein, hierauf übernahm ein einzelner Tenor die Melodie allein, dann folgte der vorige Choreintritt wieder u. s. f.

Kurz, diese Berg- und Natursänger brachten Gesangeffekte hervor, wovon kein Komponist sich hatte etwas träumen lassen!

Treffen diese Bemerkungen auf einen Tongeist, der ihnen Eingang bei sich gestattet, und sie benutzen will, so dürften wohl in mancher künftigen Oper Genüsse anderer Art geboten werden, als wir sie jetzt nicht eben selten durch den fast ununterbrochenen Massenspektakel aller möglichen vereinten Orchesterinstrumente erleiden müssen.

Einen Einwurf kann man diesen Vorschlägen freilich machen: die Beschaffenheit unserer meisten Theaterchöre! Führen sie doch ihre leichten Aufgaben und an der sicheren Hand des Orchesters oft erbärmlich genug aus, wie sollte man ihnen selbstständige Leistungen der angegebenen schweren Arten abverlangen dürfen!

Wenn aber dieser Einwurf Geltung haben sollte, so wäre damit aller Schlendrian geheiligt und zu einem Fortschritt in's Bessere überhaupt keine Hoffnung. Unsere Zeit rühmt sich aber eines ganz besonderen Vorwärtsstrebens und Triebes. So mag sie ihn auch hier bethätigen, wo er vorzüglich noththut, und ihm nichts entgegensteht als Trägheit und Bequemlichkeit. Was jene Natursänger ver-

mögen, wird doch wohl für unsere Kunstsänger keine unüberwindlichen Schwierigkeiten haben. Auch leisten ja einzelne Theater- und sonstige Chöre bereits das Verlangte in ausgezeichnetster Weise.

Aus meinen Studienbüchern.

Partiturstudium ist selbstverständlich eines der Hauptbildungsmittel für den Komponisten, der sich Gewandtheit und Sicherheit in der Instrumentirungskunst erwerben will. Nun hat sich zwar im Laufe der Zeit ein unendlich reicher Schatz von Instrumentalwerken sowohl, als auch Opern und allen Arten von Kirchenkompositionen angesammelt, aber nur ein geringer Theil davon ist dem Lernbegierigen zugänglich. Viele Werke sind nicht in Partitur gedruckt, viele liegen in Theater- und Kirchenbibliotheken vergraben, und um die im Musikalienhandel vorhandenen Partituren sich anzuschaffen, gehen manchen Kunstjüngern die pekuniären Mittel ab. Das letztere war auch mein Fall. Einen Lehrer in der Komposition hatte ich niemals, und so war ich mit meiner Instrumentationslust in frühester Jugend nur auf das Hören und Beobachten der Instrumentaleffekte angewiesen. Was aber damit allein herauskommt, ist mir zu erfahren nicht erlassen worden!

Ich erinnere mich noch mit Schrecken der Probe meines ersten Versuchs, einer Ouvertüre für grosses Orchester! Welche Wirkung hatte ich davon erwartet beim Niederschreiben und welche Wirkung bekam ich zu hören bei der Ausführung! Anstatt des schönen Gemäldes, das ich gefertigt zu haben glaubte, trat mir eine Fratze entgegen! Statt allgemeiner achtungsvoller Bewunderung über das junge Genie, lachte mich der gutmüthige Theil des Orchesters herzlich aus, und machte mir der boshafte Theil desselben ironische Komplimente! Ich war in Verzweiflung!

Das sah ich nun wohl ein, dass ich Musik nicht blos hören, sondern auch in Partitur sehen, studiren, mit dem Gehörten vergleichen müsse, wenn ich die Geheimnisse dieser überaus herrlichen aber auch überaus schweren Kunst kennen lernen und Besseres zu Tage fördern wollte.

Vom vierzehnten Jahre in der Weimarschen Kapelle angestellt, fehlte es mir an Gelegenheit zum Hören nicht. Nun ging ich auf die Partiturjagd. Schwerlich ist mir eine Partitur entgangen, die in dem Privatbesitz irgend eines Weimaraners war; sie wurde geliehen, wiedergegeben und wiedergeliehen. Vorzügliche Werke setzte ich mir aus den Stimmen in Partitur, welches, wie schon in der Einleitung bemerkt, eine der interessantesten und lehrreichsten Beschäf-

tigungen ist; so habe ich mir nach und nach die fünf ersten Symphonien von Beethoven, manche Mozartsche und Haydnsche und viele andere Orchesterwerke noch auf diese Weise in Partitur gebracht.

Mein grösster Wohlthäter aber in dieser Beziehung war der Orchesterdiener. Ihn hatte ich mir durch jeweilige kleine Spenden gewonnen, dass er mir nach den Opernaufführungen die bezüglichen Partituren, bevor er sie in die Theaterbibliothek ablieferte, auf einige Tage in's Haus brachte, und dreissig Jahre hindurch, darf ich sagen, habe ich auf diese Weise die Opern von Gluck an bis zu Kauer, Wenzel Müller und Schenk mit nie zu schwächendem Eifer wiederholt durchstudirt. Ich zähle die vielen Stunden, die ich darüber zugebracht, mit unter die erfreulichsten meines Lebens, wie mich denn heute noch die Lektüre einer neuen Partitur auf's Höchste beglücken kann.

Von jeder nun, die nicht mein eigen war, zog ich jede Stelle aus, die mir bei der Aufführung irgendwie aufgefallen war.

Dies geschah mit Perioden, Sätzen, Abschnitten, ja mit dem einzelnen Takte blos, wo ein solcher genügte, das Kolorit einer Gruppe oder Periode anzuzeigen.

Viele solcher Auszüge sind mir verloren gegangen, viele habe ich später an Freunde und Schüler verschenkt, aber noch immer sind mir Materialien genug übrig geblieben, um Bände damit anfüllen zu können.

Theils um mein Buch für die Lernenden so interessant, lehrreich und praktisch fördernd wie möglich zu machen, theils auch um die Schüler zu ähnlichen Prozeduren zu veranlassen, will ich nun hier aus meinen Konvoluten einige Proben folgen lassen.

Doch seien mir noch einige Worte über die Vortheile solcher musikalischen Exzerpte erlaubt.

Zuerst ist es keine Frage, dass die öfters wiederholte isolirte Betrachtung eines musikalischen Gedankens in Absicht auf seine instrumentale Behandlung die feinsten und verstecktesten Wirkungsmerkmale desselben nach und nach wenigstens offenbaren muss. Was man das erstemal nicht bemerkt hat, sieht man das zweite-, drittemal u. s. w. Im Vorüberflug einer ganzen Reihe von Instrumentalbildern bei der Aufführung grosser Tonwerke zumal, als Symphonien, Opern u. dergl. m., ist ein so spezielles Eindringen und Erfassen, bezüglich Unterscheiden des Haupt- und Nebensächlichen in den Wirkungen kaum möglich, und auch beim Studium ganzer Partituren gehört wenigstens schon eine längere Uebung dazu, um sich nichts Bedeutendes und Wesentliches in den einzelnen Gedanken entschlüpfen zu lassen. Nimmt doch der Naturforscher die einzelne Zelle eines Gewächses unter das Mikroskop, um in die subtile Konstruktion derselben einzudringen. — Das Kontrastverhältniss, die Stellung und
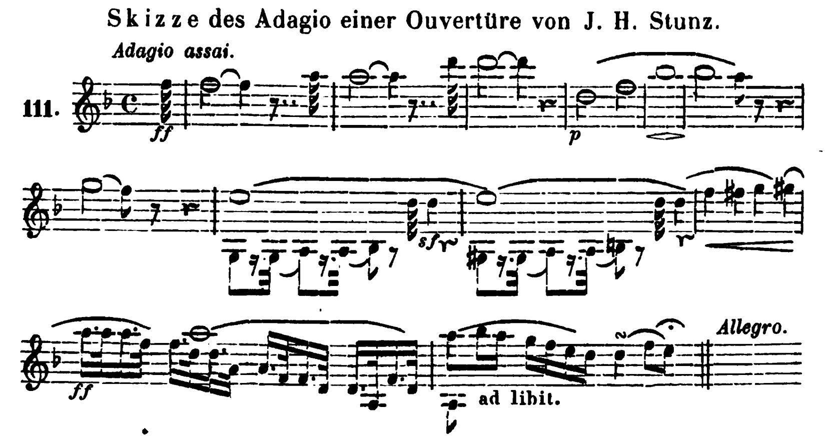
die dadurch besonders bedingte Wirkung des Einzelnen geht dabei doch nicht verloren, da man die Werke ja auch im Ganzen gehört, wieder hört und in der Partitur gelesen hat.

Zweitens erhält man durch eine also fortgesetzte Prozedur nach und nach eine reiche und mannichfaltige Gedankensammlung von den verschiedensten Meistern und wird dadurch nicht allein die Phantasie bereichert, sondern man lernt auch mehr und mehr die Eigenthümlichkeiten eines jeden Komponisten in seiner Instrumentirung kennen.

Zugleich aber zeigt sich, dass alle guten Meister auch viel Gemeinsames haben und die Folgerung drängt sich daraus mit Entschiedenheit hervor, dass die gute Instrumentation auf gewissen festen Prinzipien beruht, die auch der »Fortschritt« nicht überrennen darf, wenn nicht unverständliches, unwirksames oder geradezu widerwärtiges Klanggewirre entstehen soll.
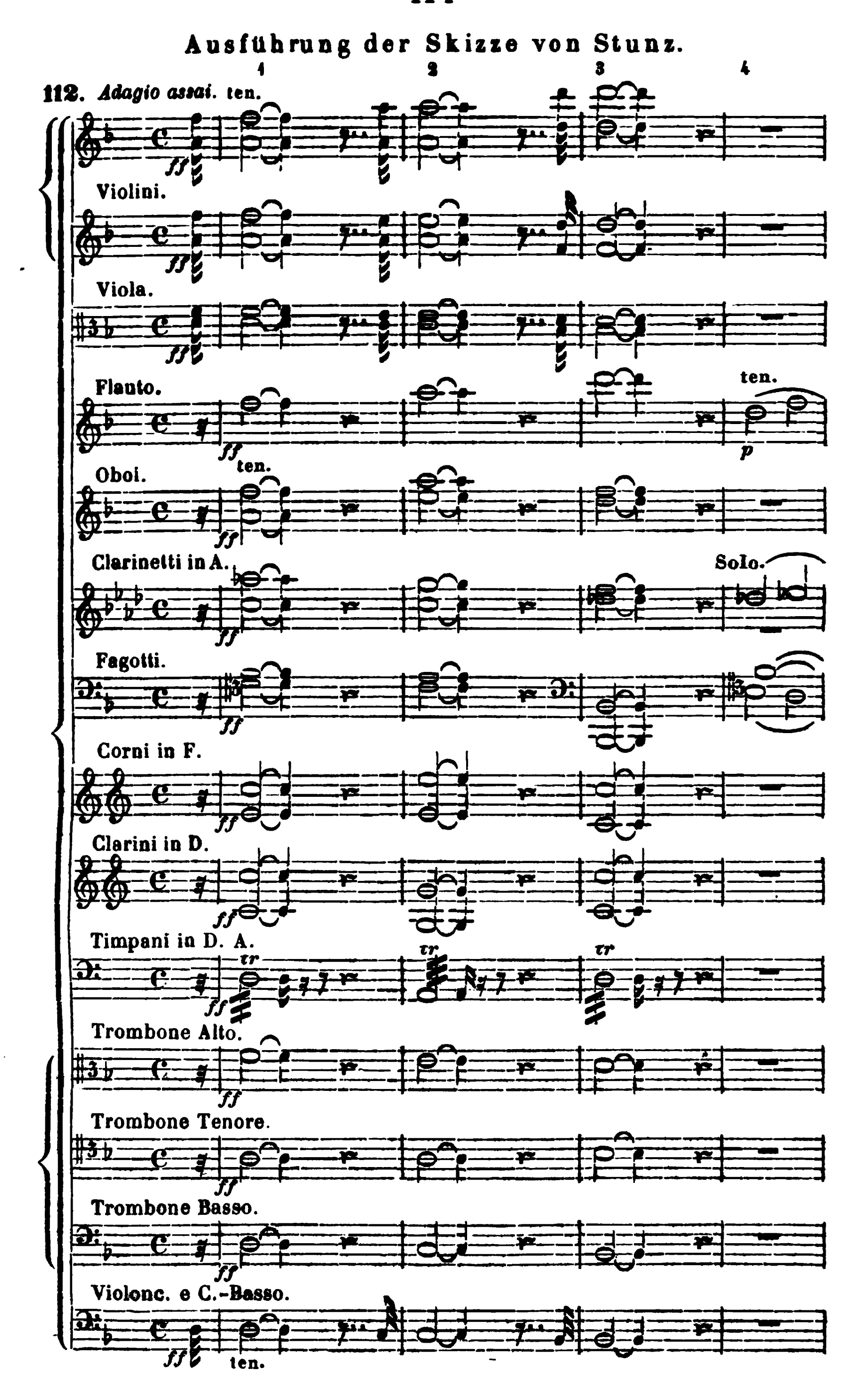
Und so möge noch eine kleine Reihe einzelner Bilder aus meinem reichen Vorrathe in der Weise folgen, wie ich sie mir bei dieser oder jener Gelegenheit aus diesem oder jenem Grunde aus der Partitur oder den Stimmen ausgezogen und notirt habe.
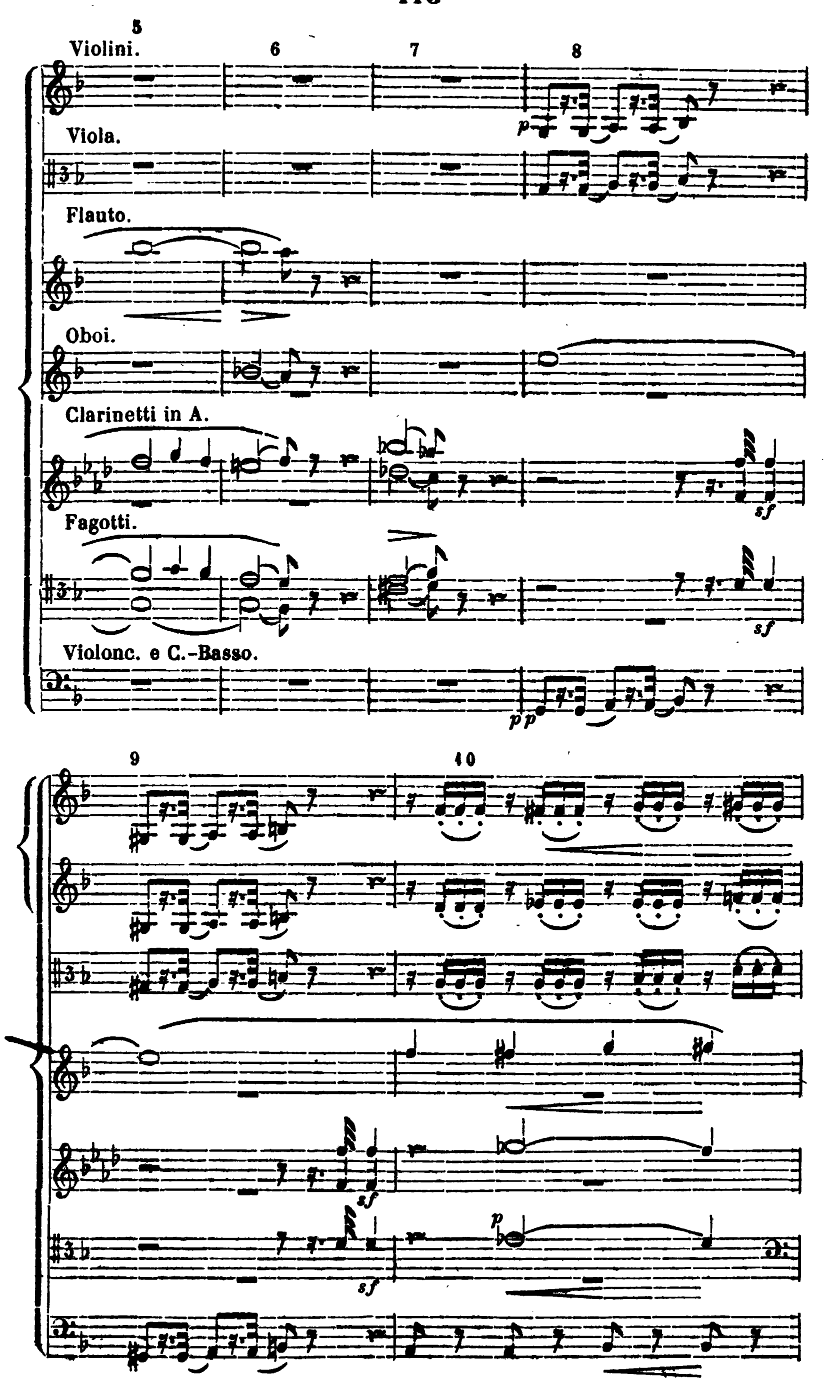
Skizze des Adagio einer Ouvertüre von J. H. Stunz.
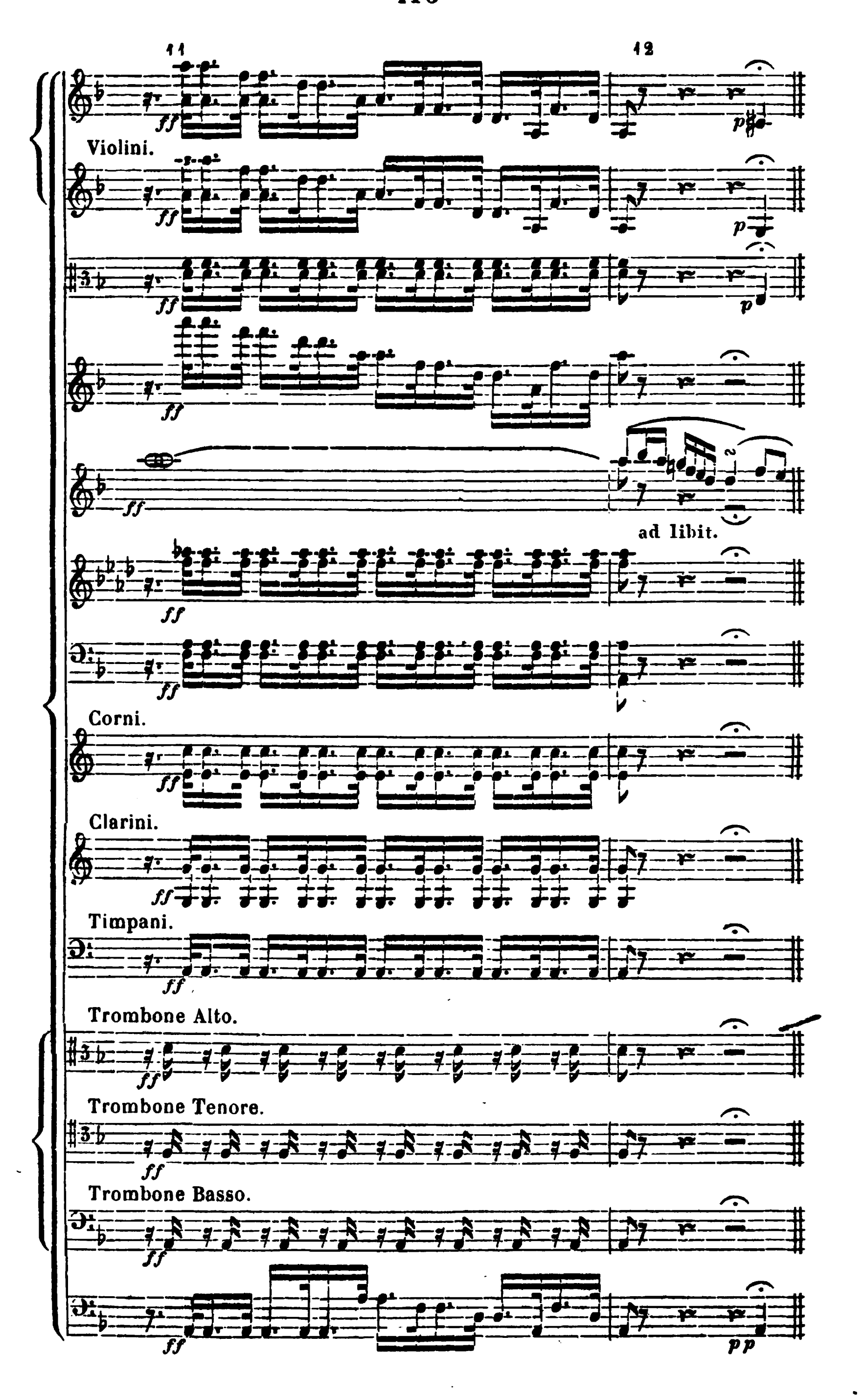


Ich gebe von denjenigen Stellen, von denen ich voraussetzen darf, dass sie den jüngeren Kunstgenossen nicht bekannt sind, zuerst die einfachste Skizze und zwar aus zweierlei Gründen: einmal, weil ich aus Erfahrung weiss, wie phantasiebefruchtend diese Betrachtungsweise ist, wenn man das nackte Skelett mit der instrumentalen Fleisch- und Farbenumhüllung des Meisters vergleicht; und sodann, weil ich wünsche, dass der Kunstjünger kleine Skizzen der Art erst selbst instrumentire, ehe er auf ihre nachkommende Ausführung blickt, denn auch diese Uebung ist von ausserordentlichem Nutzen für die Ausbildung in der Orchestrirkunst.

Ausführung der Skizze von Stunz.





5
Violini.
6
7
8
Viola.
Flauto.
Oboi.
Clarinetti in A.
Fagotti.
Violonc. e C.-Basso.
p
sf
sf
pp
9
10
sf
sf
p
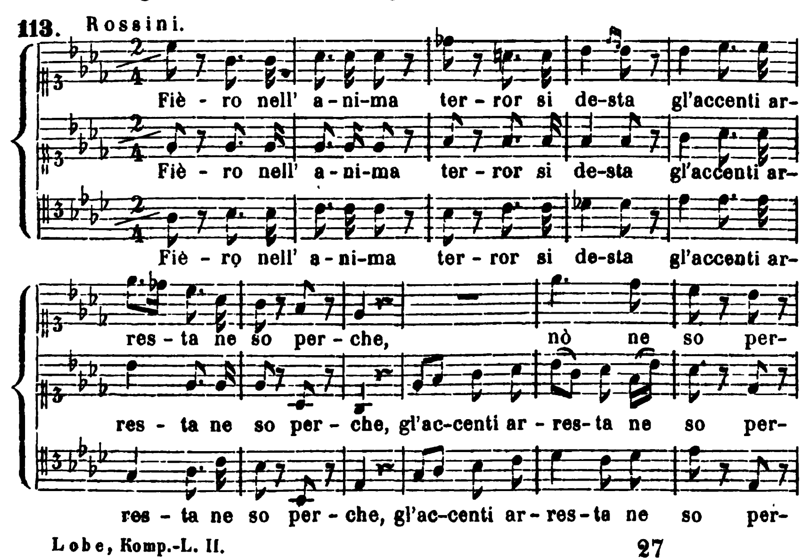

11
12
Violini.
ad libit.
Corni.
Clarini.
Timpani.
Trombone Alto.
Trombone Tenore.
Trombone Basso.
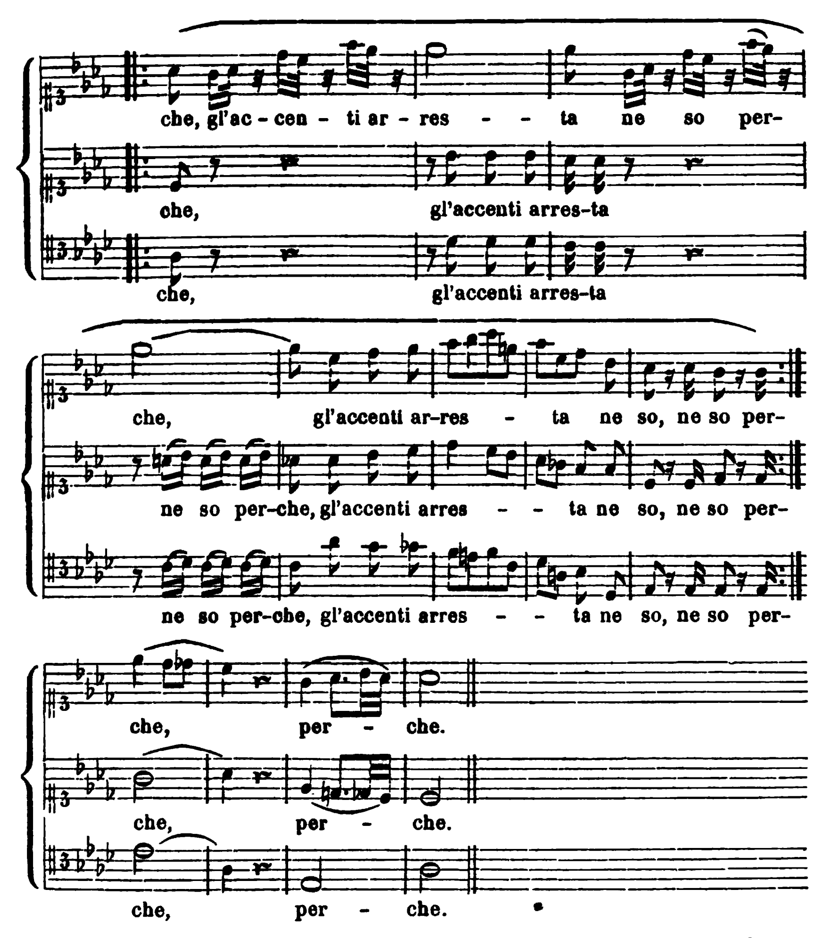
Man sieht, dass die Instrumentation dieses kleinen Adagio, so interessant und wirkungsvoll sie erscheint, ganz nach den Grundsätzen hergestellt ist, die ich in den verschiedenen Kapiteln des Buches entwickelt habe.

Rhythmisch gleiche Gestaltung der ersten drei Forte- und der vier darauf folgenden Piano-Takte. Kontrast im Nacheinander, die Takte von 4 bis 7 gegen die Takte 1 bis 3 — Kontrast im Miteinander (und ein sehr wirkungsvoller), im achten und neunten Takte, (das Unisono des Streichquartetts gegen die einzelne Oboe und gegen beide wieder Klarinette und Fagott); ein kurzes Crescendo im zehnten Takt; ein mächtig kontrastirender Hereinbruch des ganzen Orchesters gegen die vorhergehenden Takte im elften, und wieder dagegen ein zarter Kontrast durch die Oboe allein im zwölften Takte, mit dem wieder kontrastirenden Eintritt des Streichquartetts auf dem letzten Viertel.

Nur aus zwölf Takten besteht das ganze Bildchen, aber welch blühende und reiche Farbengebung in hellen Lichtern und kräftigen Schatten entfaltet es! Jeder Satz, jeder Abschnitt, weiterhin jeder Takt zeigt eine andere Instrumentation. In einem langen Stücke mit schnellem Tempo würde eine solche fortgesetzte mannichfaltige Farbengebung bis in die Motive hinein leicht übermannichfaltig werden; in solch kleinem Stücke mit sehr langsamem Tempo dagegen ist sie von der schönsten Wirkung.

Das folgende Terzett für Sopran, Alt und Tenor, ohne Orchesterbegleitung, aus »Cyrus in Babylon« wenn ich nicht irre, macht eine herrliche Wirkung, an sich sowohl, als auch durch seinen Kontrast mit vorhergehenden und nachfolgenden Orchestersätzen.





Schreck und Schauder, ohne Pauke und die neueren Schlag- und Blechinstrumente, sind in Beispiel No. 114 (siehe nächste Seite) treffend ausgedrückt. Die zwei letzten Takte machen nach dem kreischenden Forte des ersten Taktes bedeutende Wirkung.
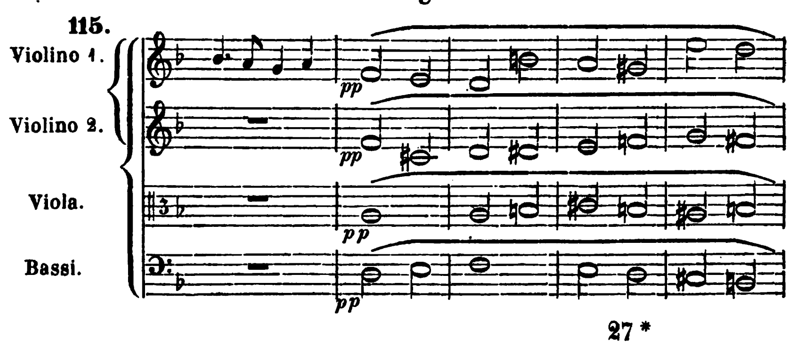
Die dann folgende Stelle aus dem Wasserträger (No. 115) habe ich mir notirt als Muster eines trefflichen Ueberganges aus einer Situation und Gemüthsstimmung in die andere. Der düstre Marsch der italienischen Soldaten, welche über die Brücke bei dem Dörfchen Gonesse vorüber gezogen sind, ist eben verklungen; alle Dorfbewohner ziehen ihnen nach; nur die junge Braut bleibt zurück, noch immer vergeblich auf ihren Bräutigam harrend, der längst angekommen sein sollte. Man blicke auf die Melodie der ersten Violine, beachte das dunkle Kolorit der Streichinstrumente mit dem zuletzt hoffnungslos zusammensinkenden Bass allein, die bewegte Modulation dazu — das
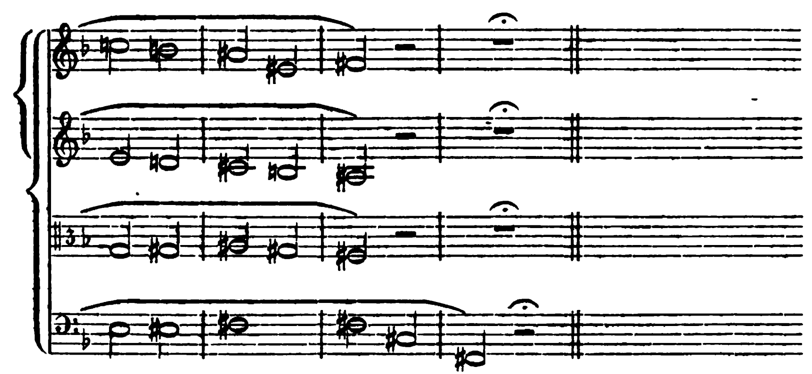
Rossini.

114.

ff
Violini.
ff
fp
Viola.
ff
fp
Flauti.
ff
Oboi.
ff
Clarinetti.
ff
Fagotti.
ff
Corni in C.
ff
Clarini in C.
ff
Bassi.
ff
fp

traurige, zur unmuthigen Hoffnungslosigkeit gesunkene Gefühl des armen Kindes kann nicht treffender geschildert werden.





Und nun das tiefsehnsüchtige Herz in der sich daran schliessenden Stelle »doch Anton kommt noch nicht zurück!«

Andante.

116.

Oboi.

p *p*

Clarinetti.

sf *sf*

Fagotti.

Violino 1.

p *p*

Violino 2.

p *p*

Viola.
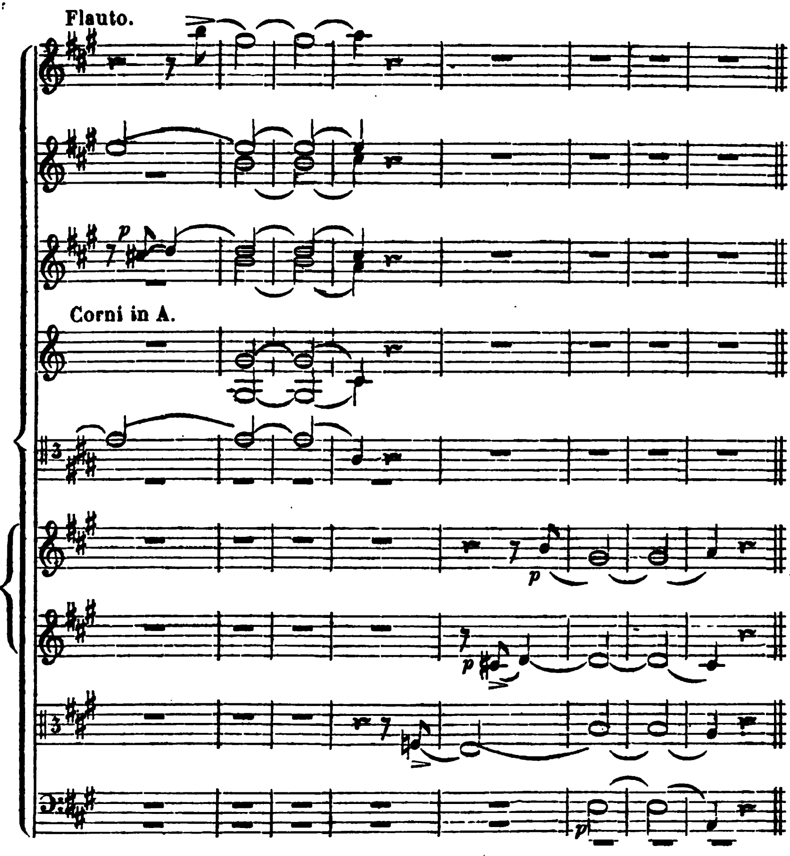
p

Constanze.

doch An-ton kommt, doch Anton kommt noch nicht zurück,

Violoncello.

p
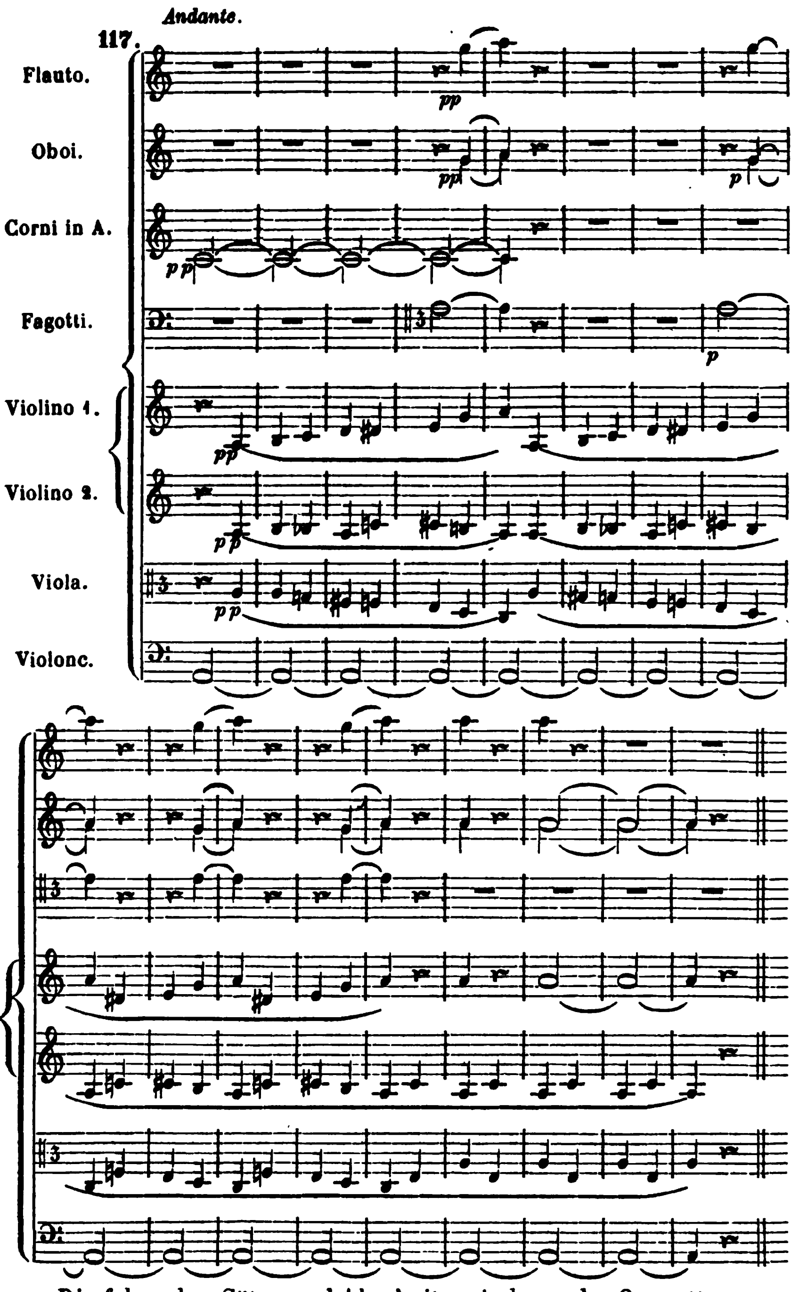


Anton (die Gräfin führend). »Sie sind vorbei, kommen Sie hier herunter und ganz sachte. Wir sind hier gleich vor dem Hause.«

Wie sorgenschwer hebt sich die Brust in den Oboen und Violen, welch schmerzlicher Accent in den Klarinetten und dem Fagott, welche Wehmuth des einfallenden Quartetts, wie klagend das Fagott in seinen hohen Tönen! Am Ende zugleich der Uebergang wieder auf die gesammte Situation der Gräfin, die von Anton auf Abwegen in das Dorf geleitet wird, um den italienischen Söldnern zu entgehen.
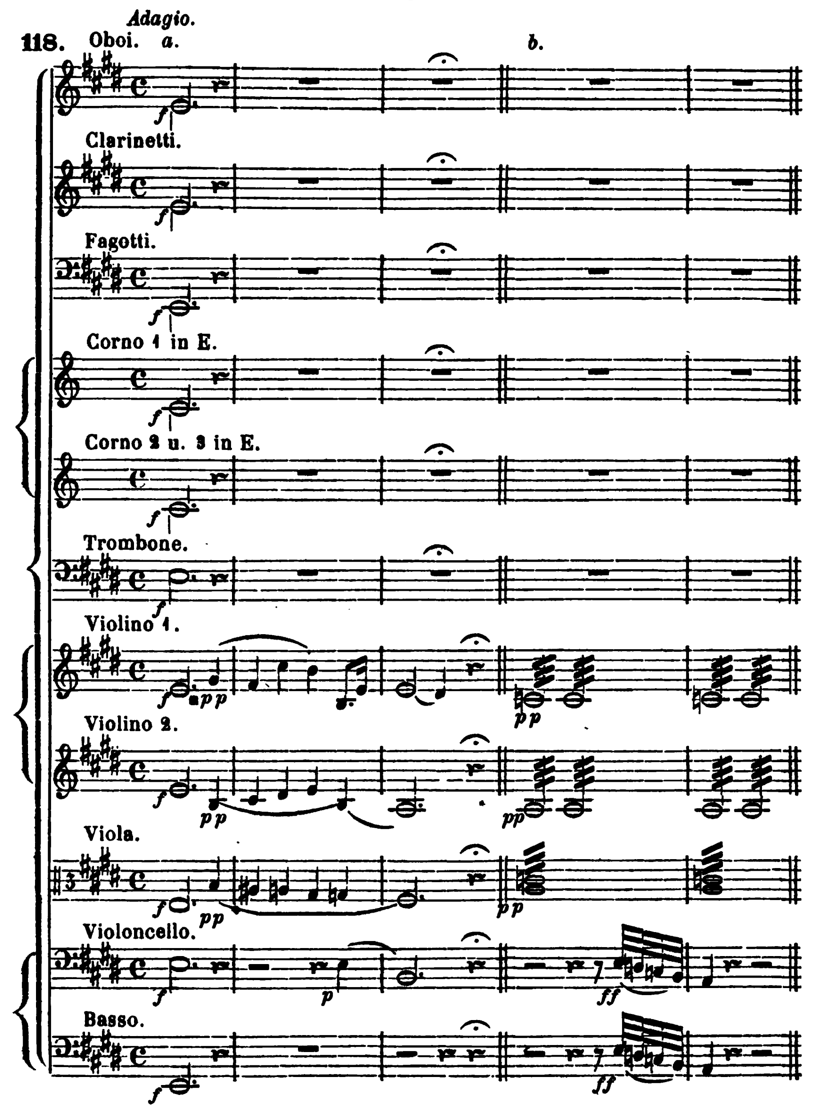
Und nach der kurzen Rede Anton's, das wieder einfallende Orchester (s. nächste Seite, No. 117), welche gedrückte, ängstliche Spannung spricht sich darin aus!
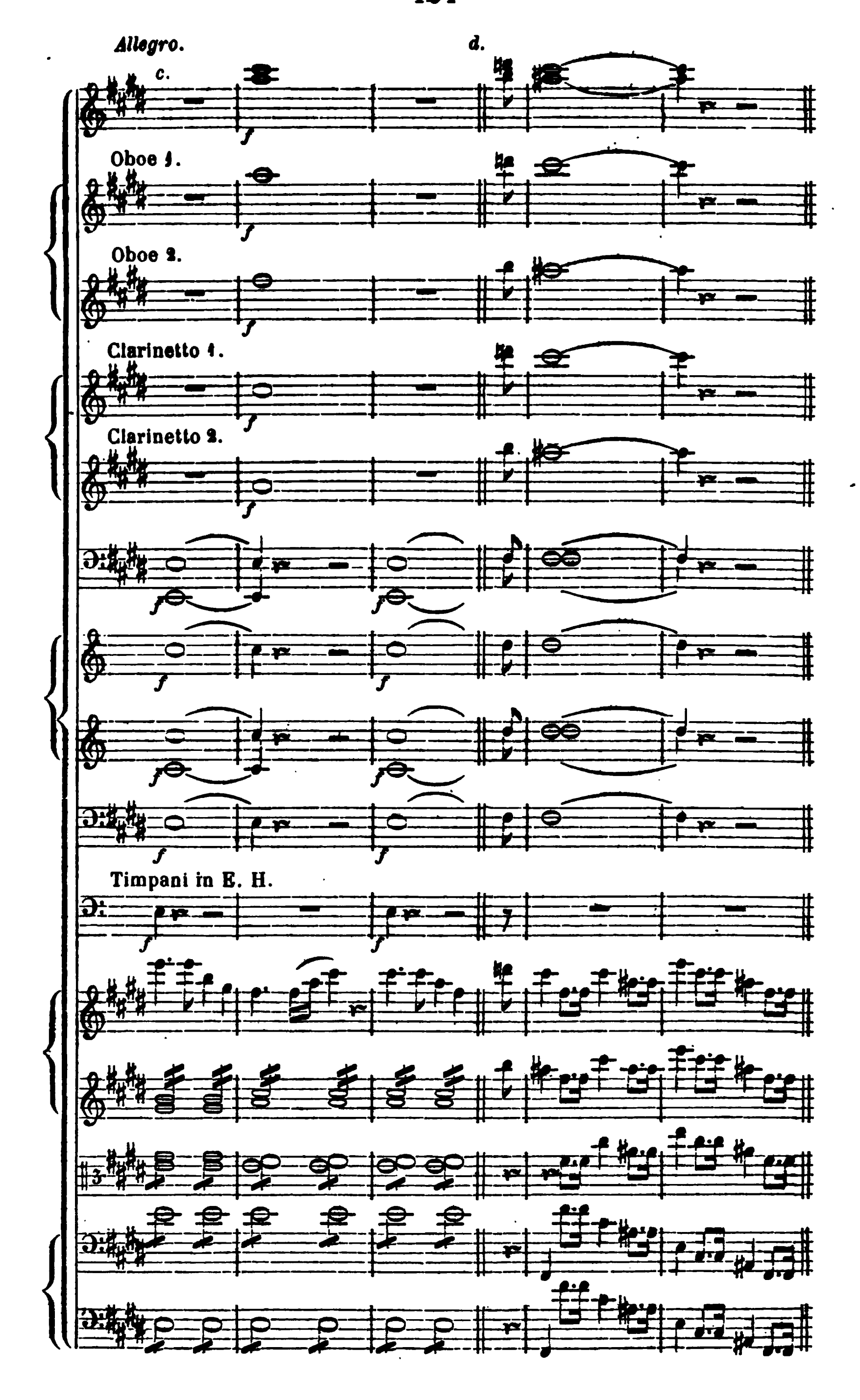
Der Schüler wird nicht verkennen, wie viel zum treffenden Ausdruck der Situation und Stimmung der Personen die Instrumentirung der einfachen Zeichnung beiträgt.
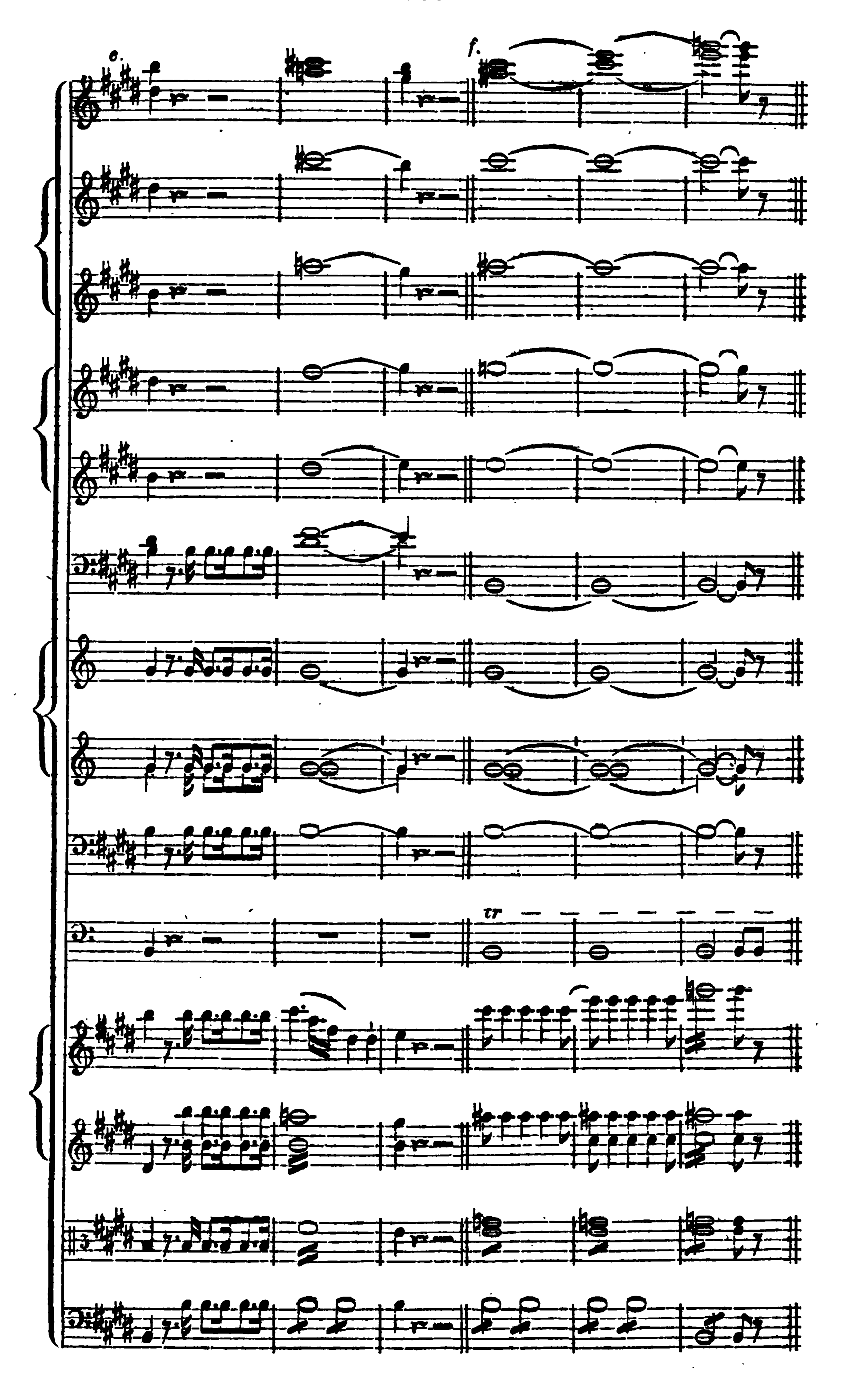


Die folgenden Sätze und Abschnitte sind aus der Ouvertüre zum »Wasserträger.«
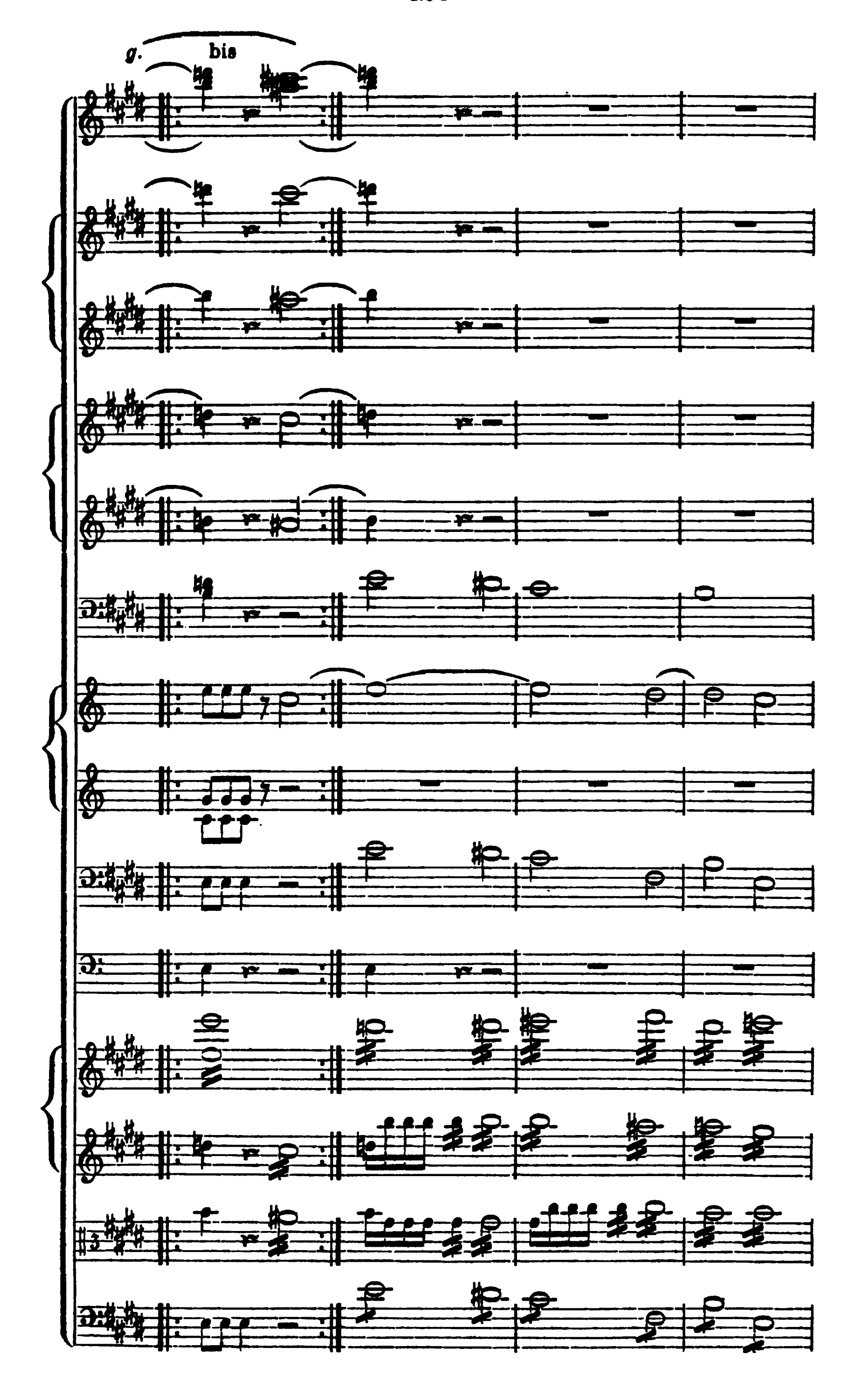
a zeigt den Anfang des Adagio. Den mächtigen Schlag des Unisono habe ich schon im ersten Kapitel erklärt. Das Piano der zwei darauf folgenden Takte, welches zweistimmig anfängt, dreistimmig wird und vierstimmig, mit eintretendem Violoncell, endet, bildet den schärfsten Kontrast gegen jene Orchestermasse, ist von himmlischem Klange und malt das beklommene, ängstlich lauschende Gefühl der Verfolgten in ihrem Versteck, nach irgend einem zur Zeit noch vergeblichen Schreck vor Entdeckung.
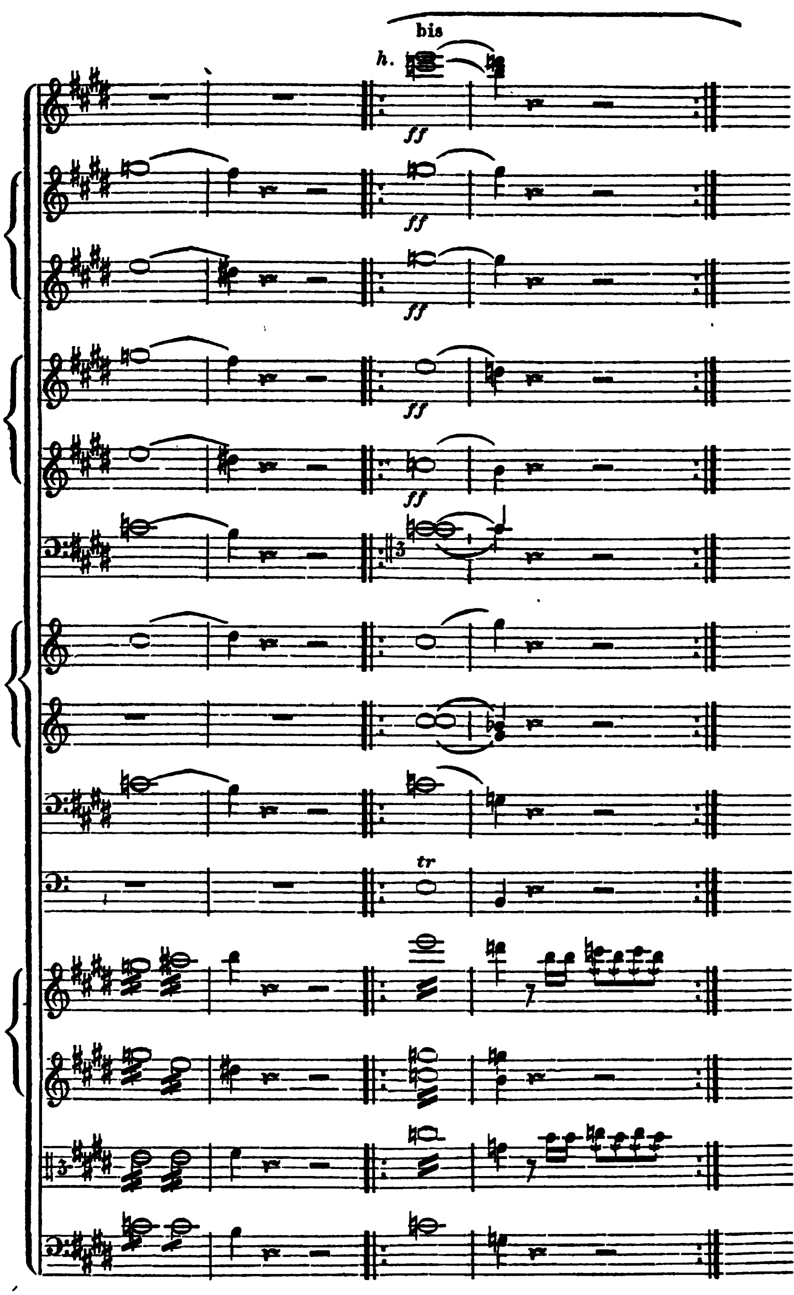




Allegro.
c.
d.
Oboe 1.
Oboe 2.
Clarinetto 1.
Clarinetto 2.
Timpani in E. H.


f.
tr



g.
bis



b bildet den Anfang einer Periode, welche die Situation der Gräfin malt, als sie in der Kleidung Marcellinens von dem barschen

italienischen Korporal examinirt wird. Das leise Zittern der Violinen und die wild hereinstürmende Figur des Basses, wie deutlich drücken sie die zwei verschiedenen Personen und ihr verschiedenes Wesen aus!

c ist das Thema des Allegro. Verzweiflung der Verfolgten! Die mächtigen Rufe der drei Hörner, Fagotte, Bassposaune mit dem Viertelschlage der Pauken im ersten Takte, die Schreie der Flöten, Oboen und Klarinetten im zweiten, — es ist, als hörte man die Haltrufe der Verfolger in den tiefern, die Hilferufe der Verfolgten in den höheren Blasinstrumenten. Und welche Angst dazu in den wilderregten ab- und aufwärts jagenden ersten Violinen und dem Zittern der anderen Streichinstrumente! Das Violoncell ist hier eine Oktave höher geschrieben, als der Kontrabass, beide liegen also im Klange zwei Oktaven auseinander. Hierdurch bekommt letzterer ein sehr düster-drohendes Element, während ersteres sich an die Viola und Violinen anschliesst und die Mittelfarbe verstärkt. Auch hier wird durch den Wechsel der tieferen und höheren Blasinstrumente ein Kontrast in jedem Takte hervorgebracht.

In dem Abschnitt *d* ist das gewaltige *fis* der drei Hörner im Einklange und der Fagotte und Bassposaune in der tieferen Oktave zu bemerken, so wie die hoch darüber liegende Terz und Quinte der Flöten, Oboen und namentlich der schreienden C-Klarinetten in Einklängen. Durch diese Masse steigt das Unisono des Streichquartetts wild in die Höhe und stürzt sich dann allein daraus hervortönend in die Tiefe.
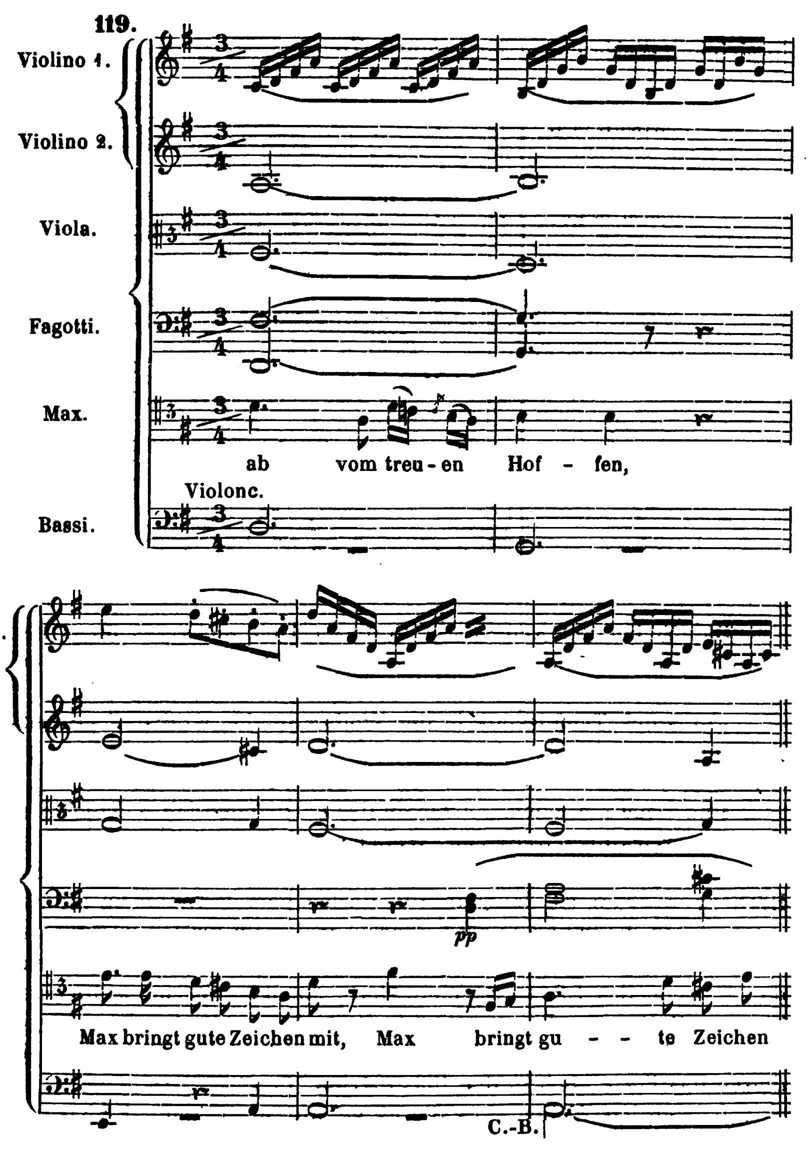
Bei *e* mache ich den Schüler auf den hellen Orgelpunktton im zweiten Takte aufmerksam, Bass, Bassposaune und drei Hörner *h*. Derselbe Fall mit noch mächtigerer Wirkung zeigt sich in dem Satz *f*; hier wird das *h* noch durch Fagott und Pauke verstärkt und der Effekt gesteigert.

Im ersten Takte der Periode *g* (*bis*) ist der Kontrast auf der ersten und zweiten Hälfte des Taktes, sodann im Verfolg die Begleitung des hoch liegenden Streichquartetts durch ein Horn, zwei Fagotte und Bassposaune, zuletzt der Eintritt der Oboen und Klarinetten zu erwähnen. Die ganze Periode ist fortissimo, aber welche Kontraste darin und welche frische glänzende Farbengebung im Ganzen!

Einen gewaltigen, erschütternden und doch zugleich wundervoll wohllautenden Gesammtklang enthält der Gedanke *h*. Der Grund liegt in der hohen Lage aller Blas- und Streichinstrumente und der so sehr verstärkten Terz *e* durch die drei Hörner unisono und die donnernd helle Pauke; dass auch hier der Kontrast der Violine und Viole im zweiten Takte, welcher auch dem ersten Takte vorhergeht, diese Wirkung mit hebt, versteht sich.
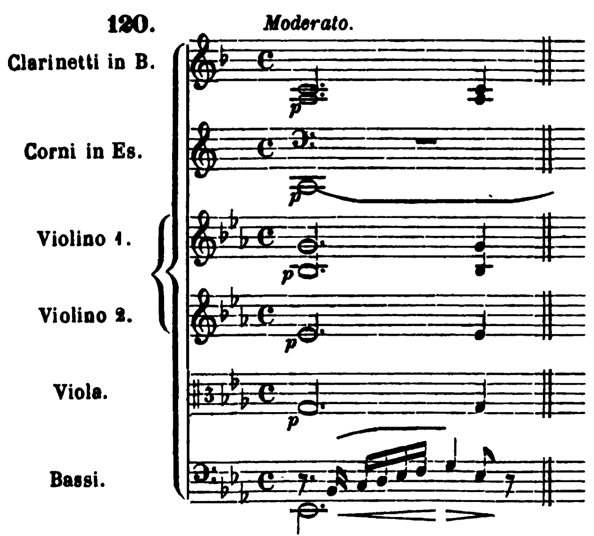
Der wehmüthige Ausdruck Maxens und der zauberische vollweiche Klang im folgenden Beispiel 119 aus dem Freischütz wird

jedem Kunstjünger in Seele und Ohr leben. Er sehe, durch wie einfache Mittel beides bewirkt wird.



Ich mache den Schüler aufmerksam auf die Fagotte im ersten, zweiten, vierten und fünften Takt, auf das Violoncell ohne Kontrabass, auf den dritten Takt in allen Stimmen und auf den Eintritt des Kontrabasses im letzten Takte.

Die düstere Orchesterfarbe in einigen Perioden des Terzetts im »Freischütz«, wo Max an die Wolfsschlucht denkt, zeigt der folgende Takt, den ich davon ausgezogen habe. Das Beispiel genügt für das in gleicher Weise länger fortgeführte Kolorit.



Das *Es* hat der Kontrabass in dieser Tiefe nicht, es muss also von dem Spieler eine Oktave höher gegriffen werden, klingt aber so, wie es hier steht.

Ein Stück Teufelsspuk in der Wolfsschlucht, wild und grauenhaft aufbrausend, folgt hier:
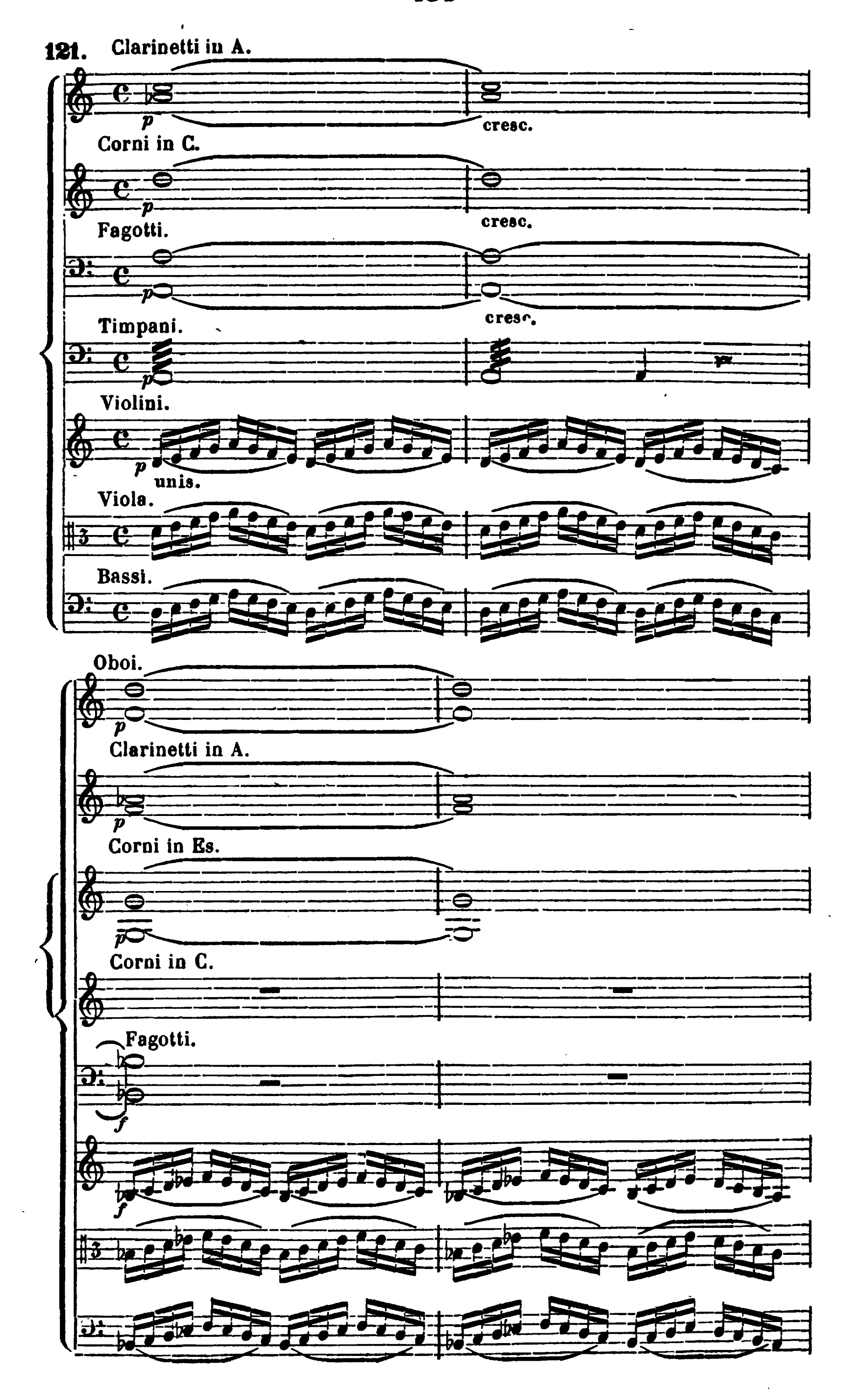
Siehe nächste Seite, No. 121.

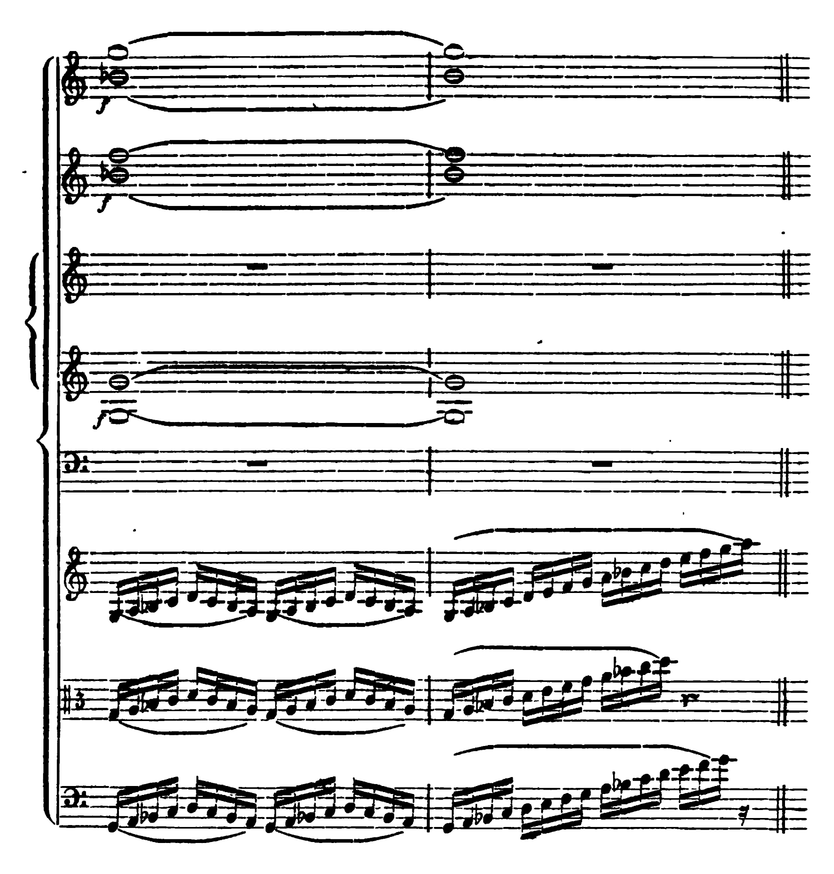
Man frage bei jedem Merkmale des nachstehenden Beispiels: zu welchem Wirkungszwecke hat Weber es gebraucht?

Warum schweigen in den beiden ersten Takten Oboen und Es-Hörner? Warum ist die Quinte in diesen beiden Takten in die Fagotte und in die Pauke gelegt? Warum treten im dritten und vierten Takte die Oboen, Klarinetten und Es-Hörner piano ein, während das Unisono des Streichquartetts forte spielt? Warum schweigen hier die C-Hörner, Fagotte und Pauke? Warum schweigen Pauke und Es-Hörner auch in den zwei letzten Takten? Warum ist in diesen das Forte auch in den Blasinstrumenten?

Warum hat Weber alles dieses gerade so gethan? Er hätte es anders thun können.

So, weil ich keinen Lehrer hatte, habe ich stets alle mir zugänglichen Werke bis in die kleinsten, unscheinbarsten Einzelheiten durchgefragt, um die Wirkungsabsichten und Wirkungsmittel zu ergründen.


121.
Clarinetti in A.
p
cresc.
Corni in C.
p
cresc.
Fagotti.
p
cresc.
Timpani.
p
Violini.
p
unis.
Viola.
Bassi.
Oboi.
p
Clarinetti in A.
p
Corni in Es.
p
Corni in C.
Fagotti.
f
f
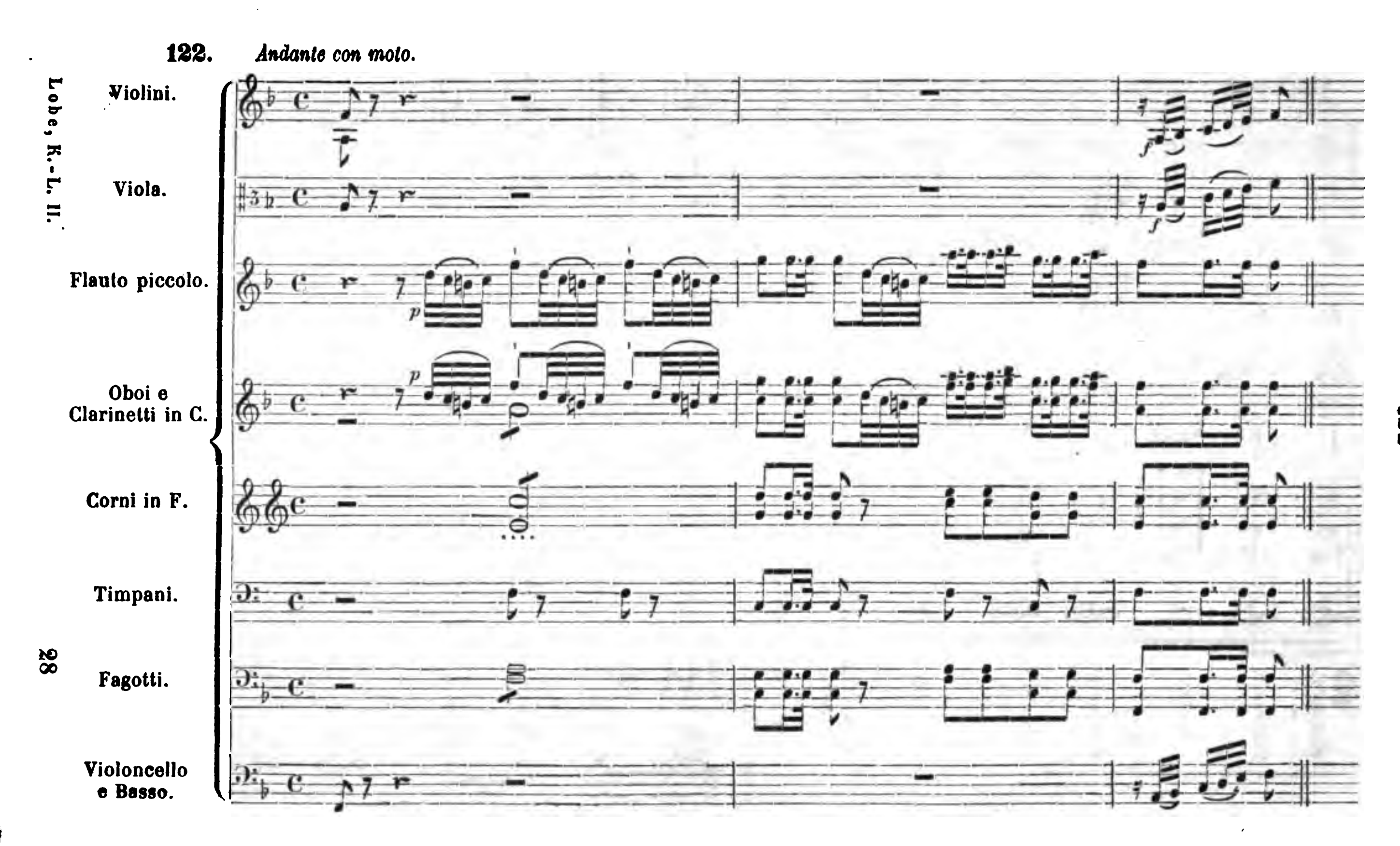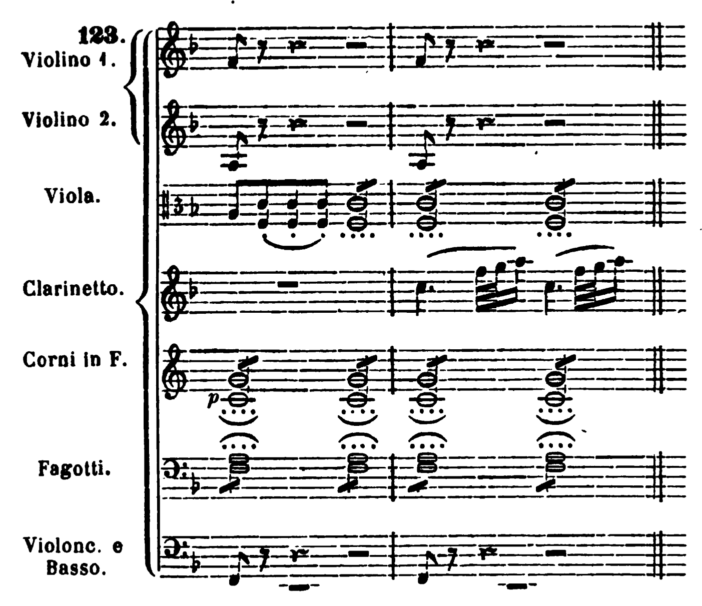


So mache es der Schüler von jetzt an mit den weiter folgenden Beispielen. Er wird durch immer hellere, immer umfassendere Einsicht in das Wesen der Instrumente und durch immer sichreres Erreichen seiner eigenen Instrumentationsabsichten auf's Schönste für diese Mühe belohnt werden.

Das folgende Beispiel No. 122 ist aus dem Adagio der Ouvertüre zu »Johann von Paris«. Es symbolisirt das galante Ritterthum Frankreichs.
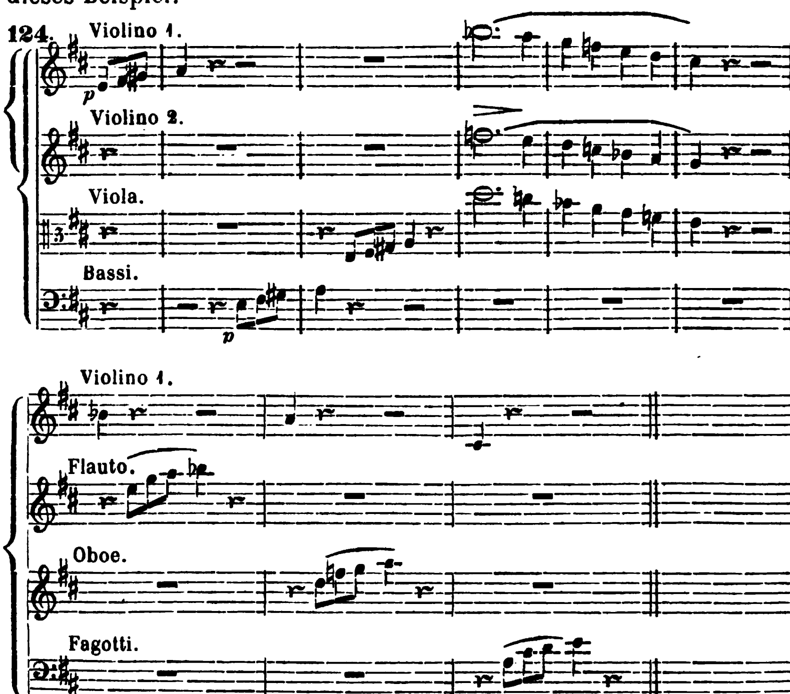
In einer Stelle aus demselben Adagio erscheint die Unschuld auf ländlicher Flur.

Siehe Seite 434, No. 123.
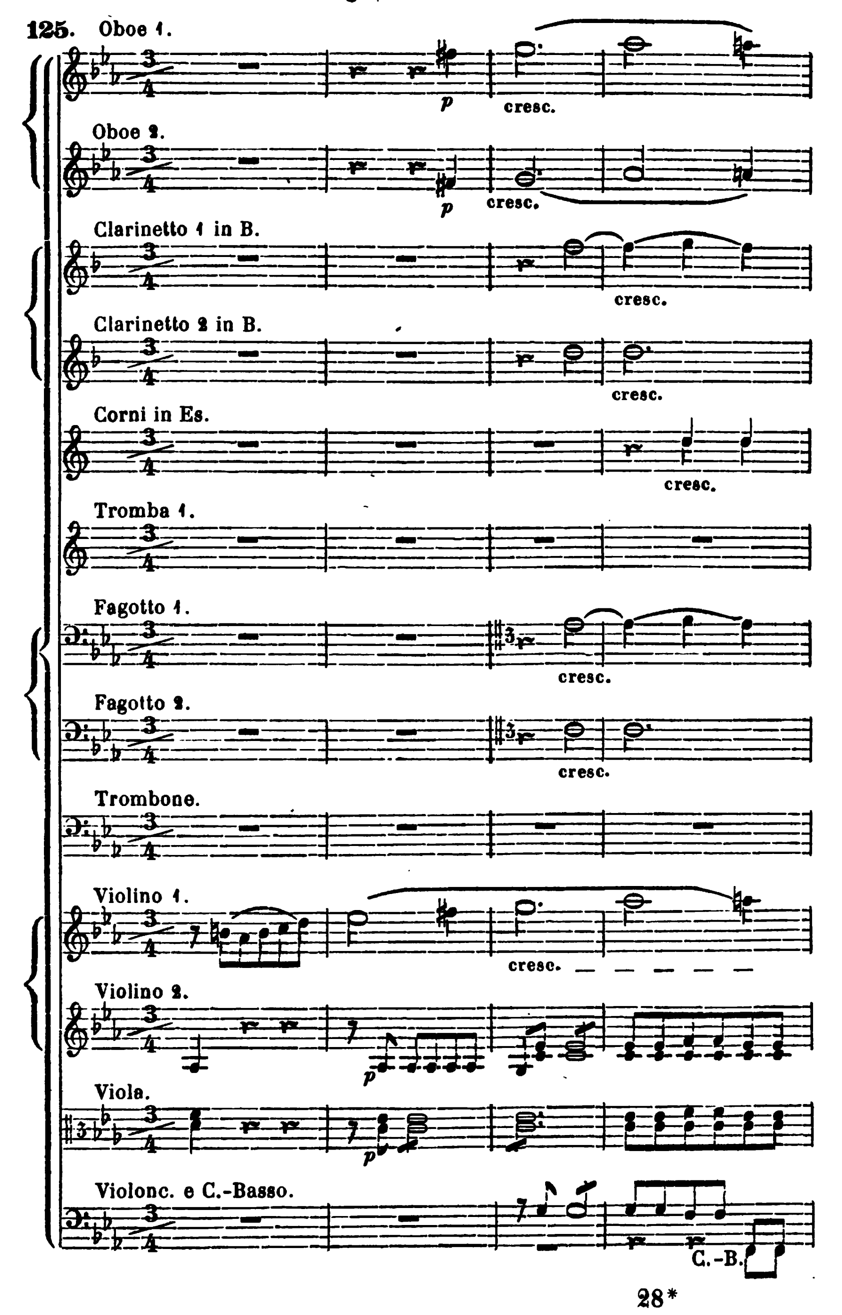

122.
Andante con moto.
Violini.
Viola.
Flauto piccolo.
Oboi e Clarinetti in C.
Corni in F.
Timpani.
Fagotti.
Violoncello e Basso.
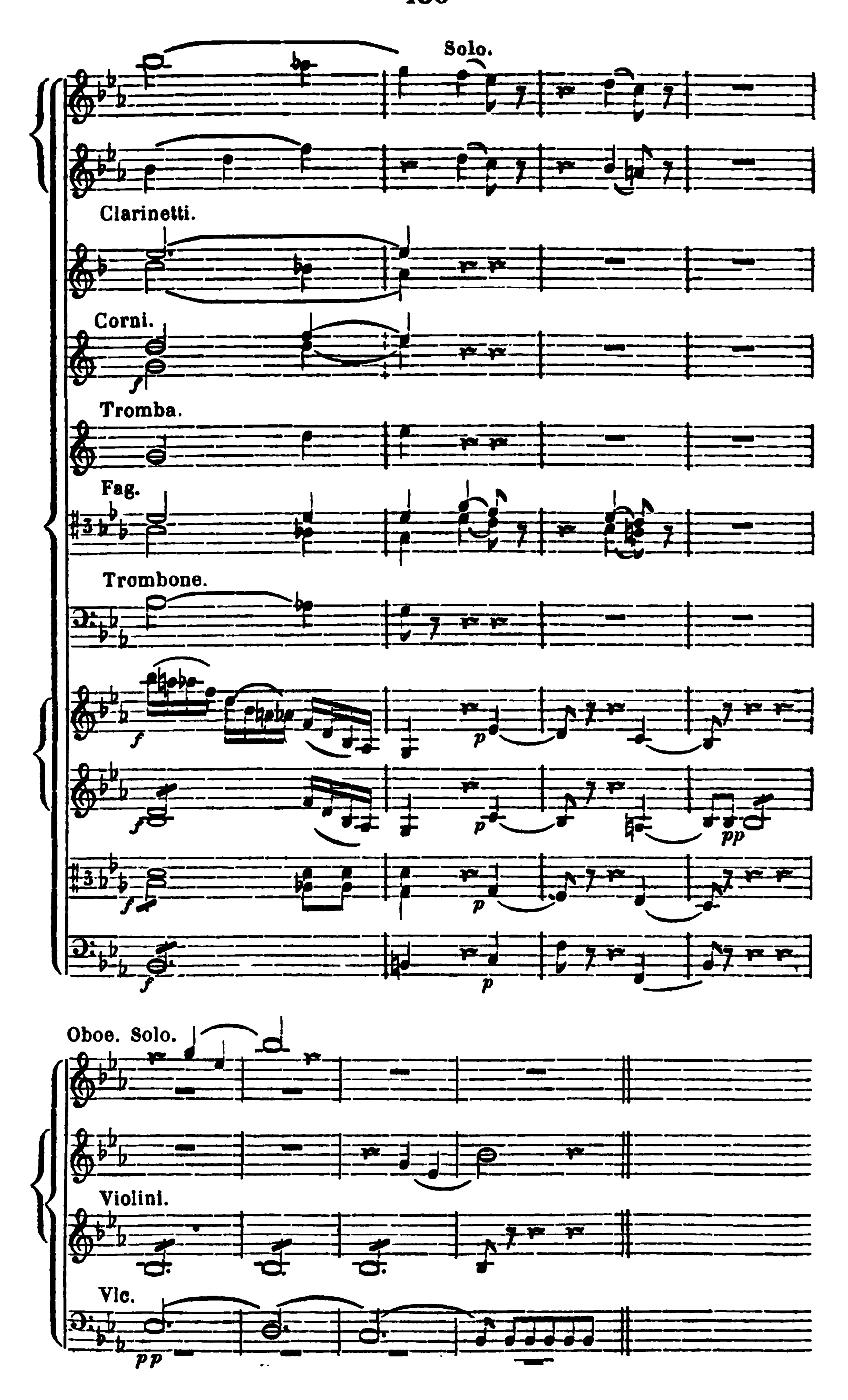


Eine Glanzstelle Rossinis, voll Spannung und Kontraste, zeigt dieses Beispiel.
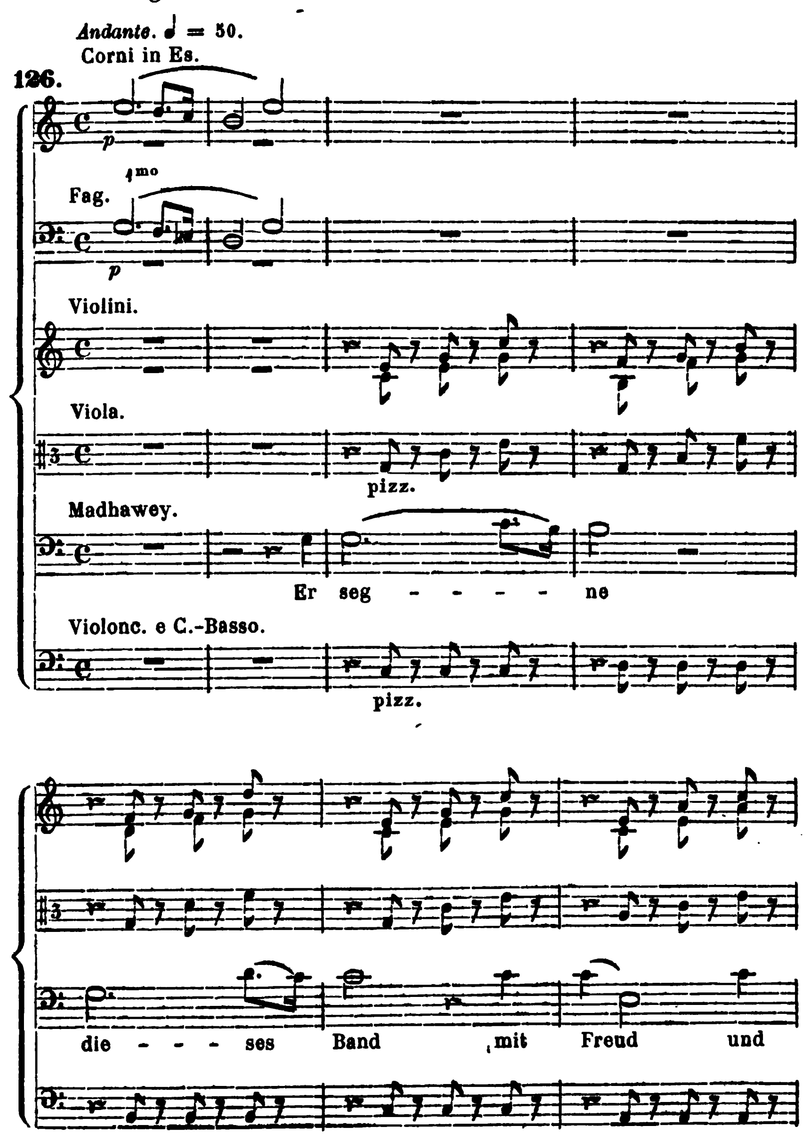


Ein schönes Crescendo nebst wundervoll mannichfaltigen Kontrasten von Cherubini folgt hier.




Solo.
Clarinetti.
Corni.
f
Tromba.
Fag.
Trombone.
f
p
f
pp
f
p
f
p
Oboe. Solo.
Violini.
Vlc.
pp

Bevor ich einige Bilder aus der neuesten Instrumentationsperiode von Berlioz und Rich. Wagner mittheile, erlaube ich mir, ein Paar Beispiele meiner eigenen Arbeit, aus der »Fürstin von Granada« zu geben, um zu zeigen, dass ich die Grundsätze, welche ich in meinem Buche gelehrt, auch praktisch nicht ganz unglücklich ausgeübt habe.

Das folgende Bruchstück



Oboi.

dolce

Fagotti.

dolce

Nadire.

in die-ser theuren Hand

Estrella.

er seg - - - - - ne

Harita.

in dieser theuren Hand
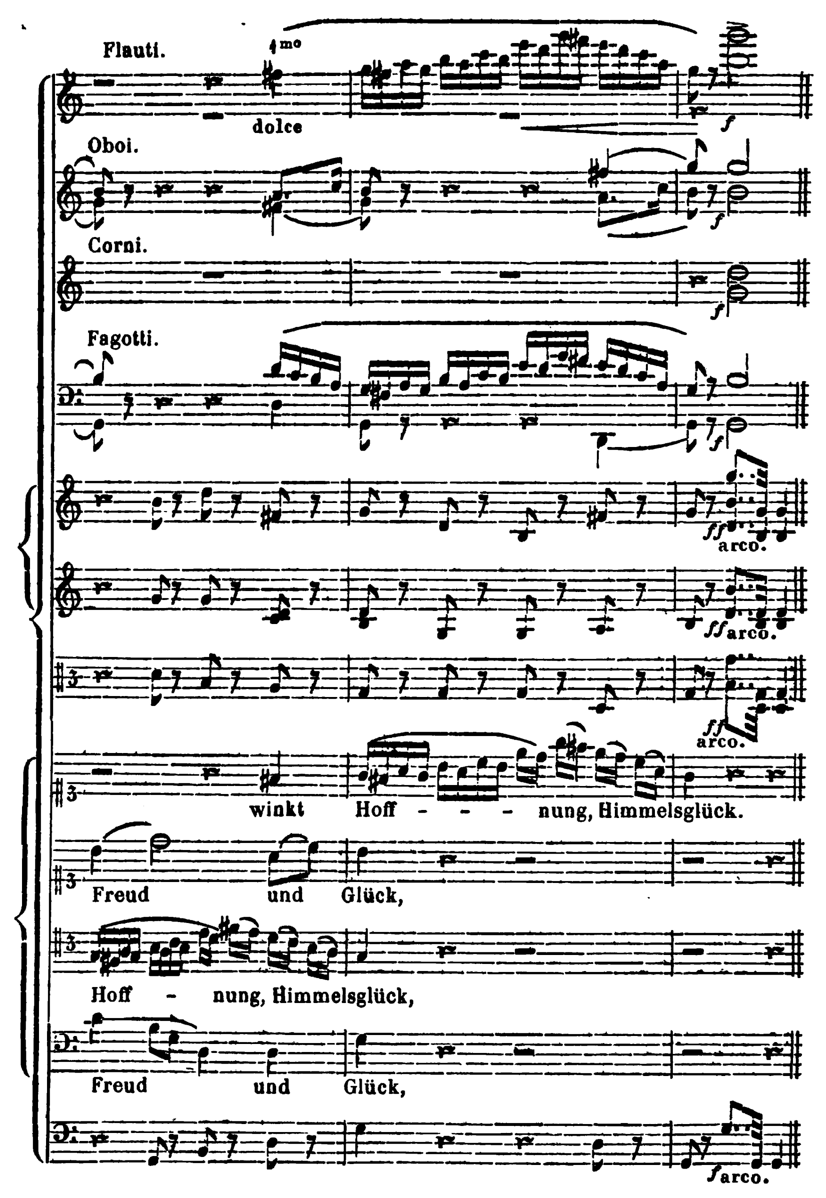
Glück, mit Freud und Glück, er seg - - - - -

in dei - nem hol - den Blick ruht nun mein gan-zes Glück,

die - - - - ses Band mit Freud und Glück, mit
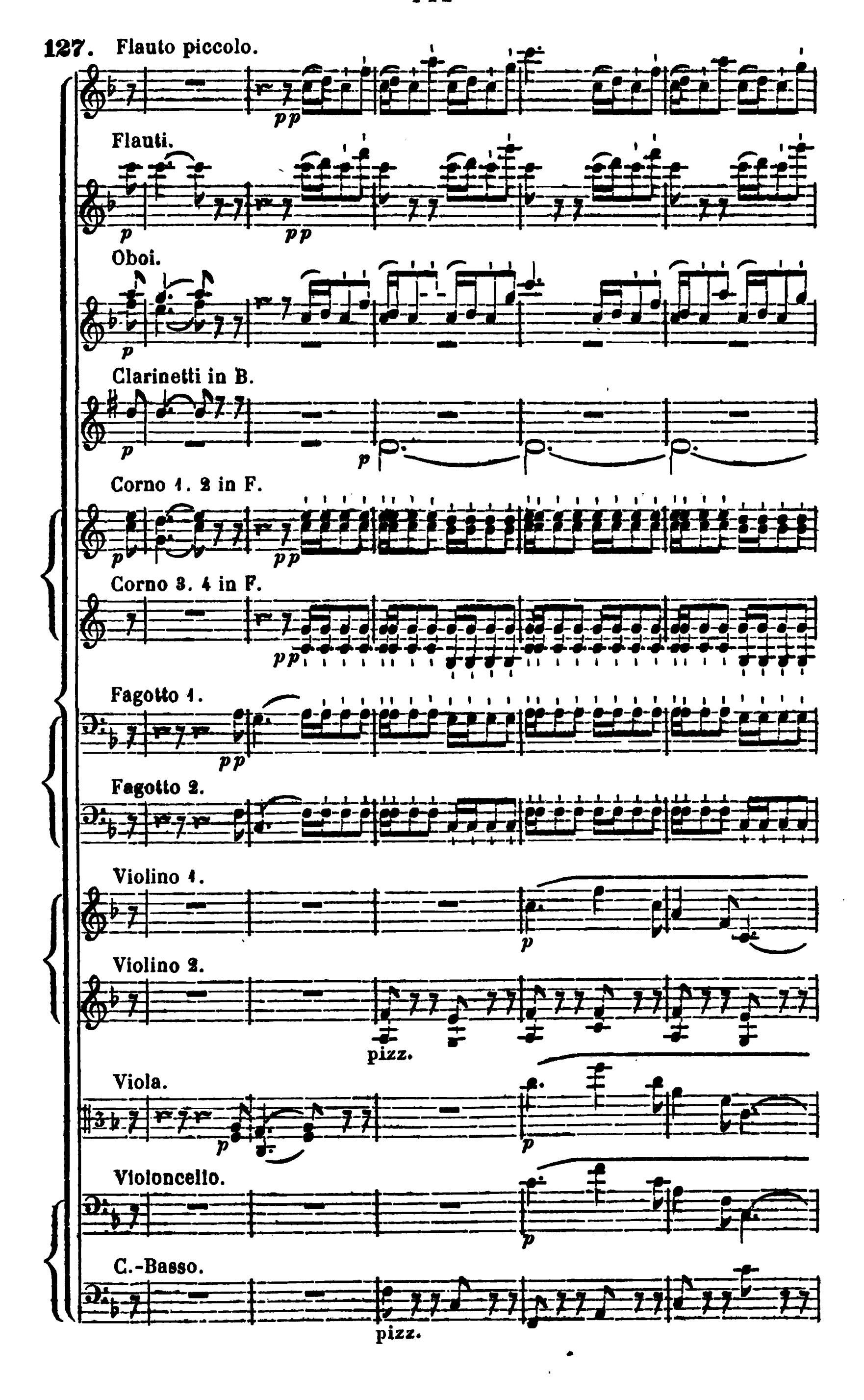
in deinem holden Blick ruht nun mein ganzes Glück, winkt
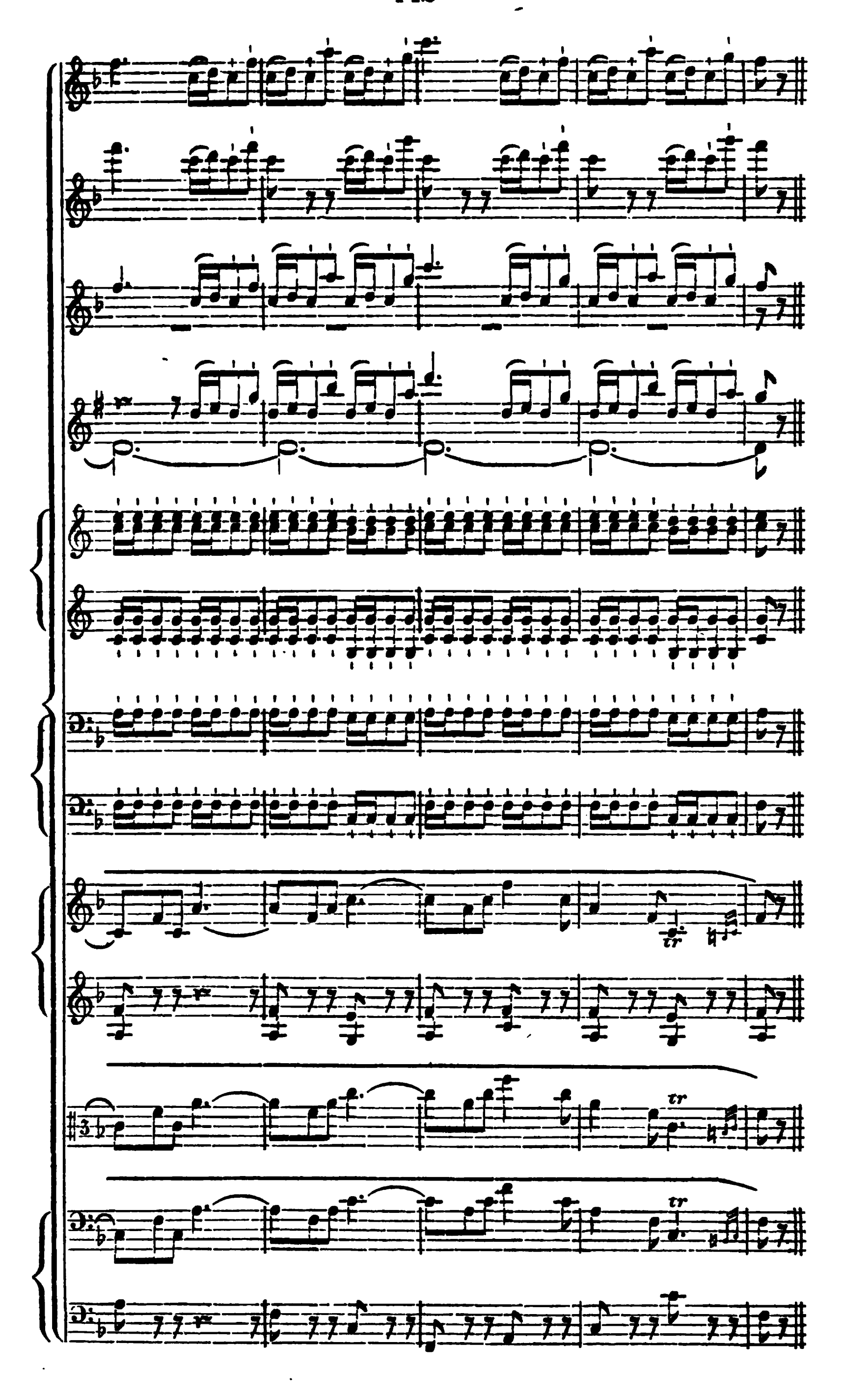
ne die - - - - - - ses Band mit Freud und Glück, mit



ist aus der Introduktion des ersten Akts. Es lag mir daran, vier Personen ihre Gefühle gleich deutlich vernehmbar aussprechen und zugleich zwei Orchesterpartien den Ausdruck unterstützend dazu reden zu lassen.

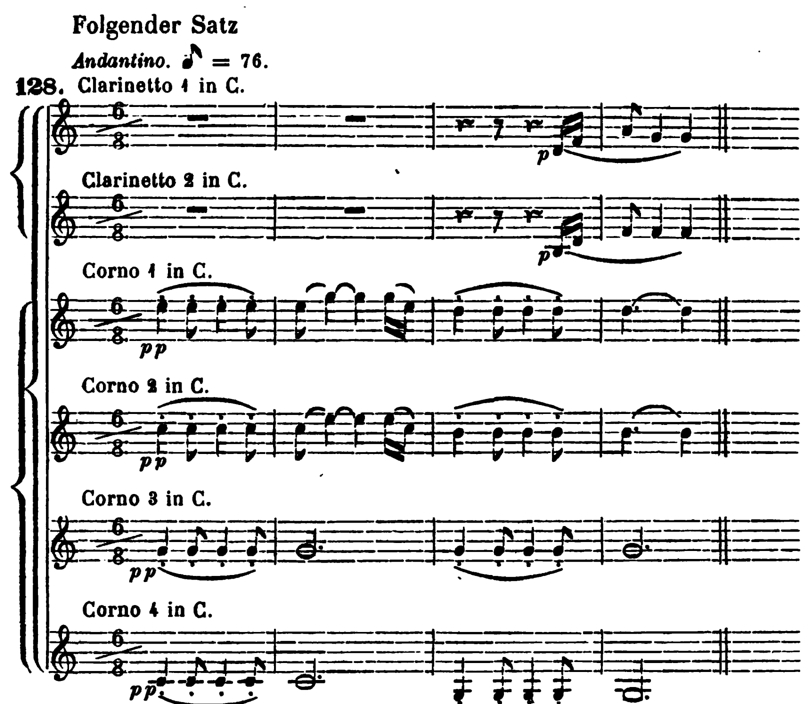
Das folgende Beispiel


127.
Flauto piccolo.
pp
Flauti.
p
pp
Oboi.
p
Clarinetti in B.
p
p
Corno 1. 2 in F.
p
pp
Corno 3. 4 in F.
pp
Fagotto 1.
pp
Fagotto 2.
Violino 1.
p
Violino 2.
pizz.
Viola.
p
p
Violoncello.
p
C.-Basso.
pizz.


tr
tr
tr

ist aus einem Nachspiel zu einem aus Hofherren und Damen zusammengesetzten Jagdchor, in welchem zwei in Klang und Rhythmus kontrastirende Melodien sich von einer dritten, begleitenden Partie vernehmlich abheben und ein anmuthiges Gesammtbild hören lassen.

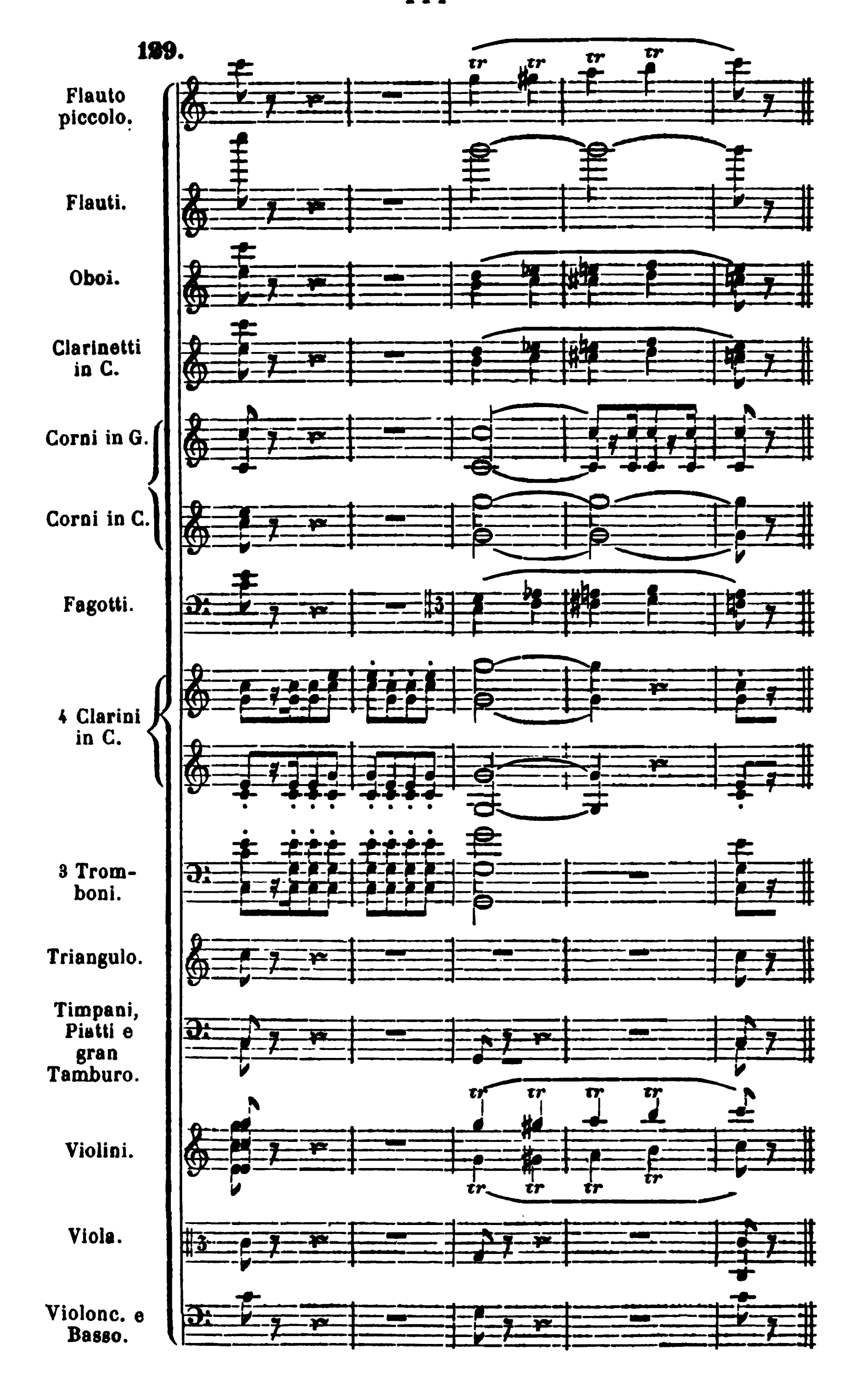
Folgender Satz
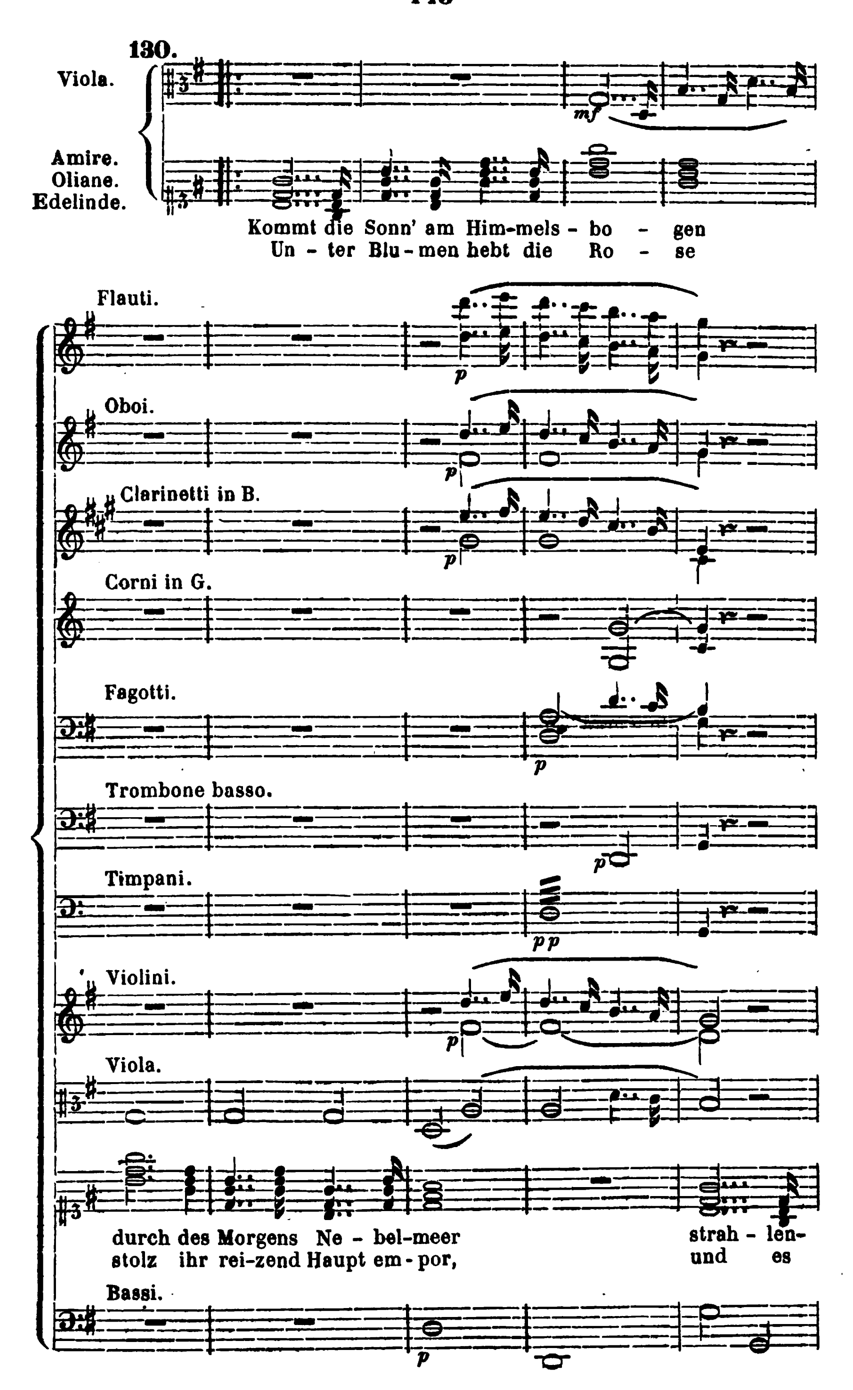


zeigt zu Ende des dritten Taktes und im vierten, wie man sich durch Ersatzinstrumente helfen kann, wenn die vorigen nicht mehr geeignet sind, eine Melodie sicher und leicht fortzuführen. Die Klarinetten übernehmen die Melodie der Hörner, und in der Tonlage, wo erstere eintreten, unterscheiden sie sich kaum von dem Klange der letzteren.
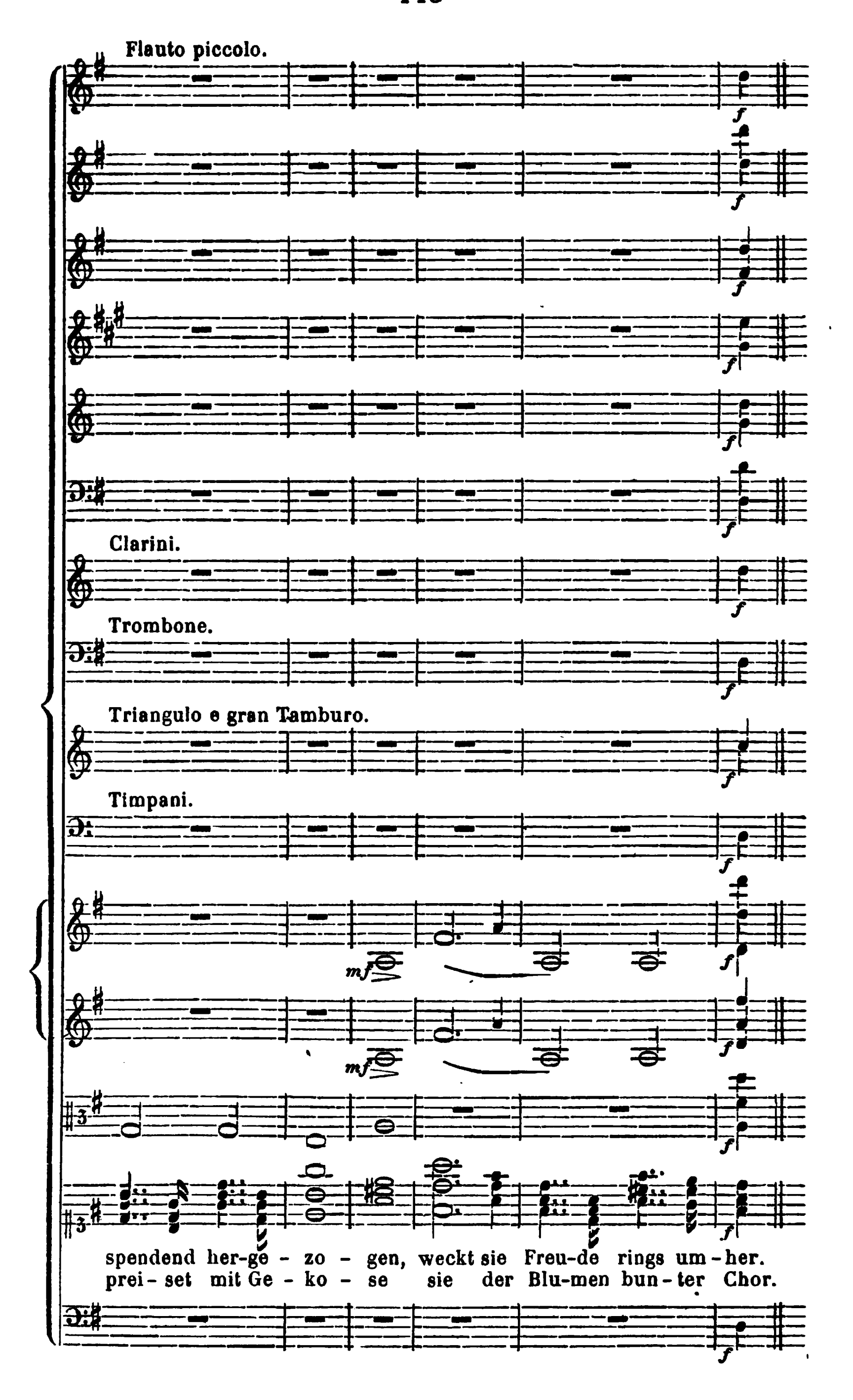
Beispiel No. 129, aus dem Schluss der Ouvertüre, macht bei der Aufführung eine viel glänzendere und mächtigere Wirkung, als die dünne Partitur vermuthen lässt. Die Ursachen wird der Schüler finden, wenn er die Stelle in allen Stimmen genau betrachtet.

No. 130 Seite 445 ist aus dem Terzettlied der drei Damen der Fürstin von Granada genommen. Dieses Stück hat sich bei jeder Aufführung des rauschendsten Beifalls zu erfreuen gehabt. Die einfache Instrumentation wird wohl ihr Theil zu der allgemein ansprechenden Wirkung beitragen.
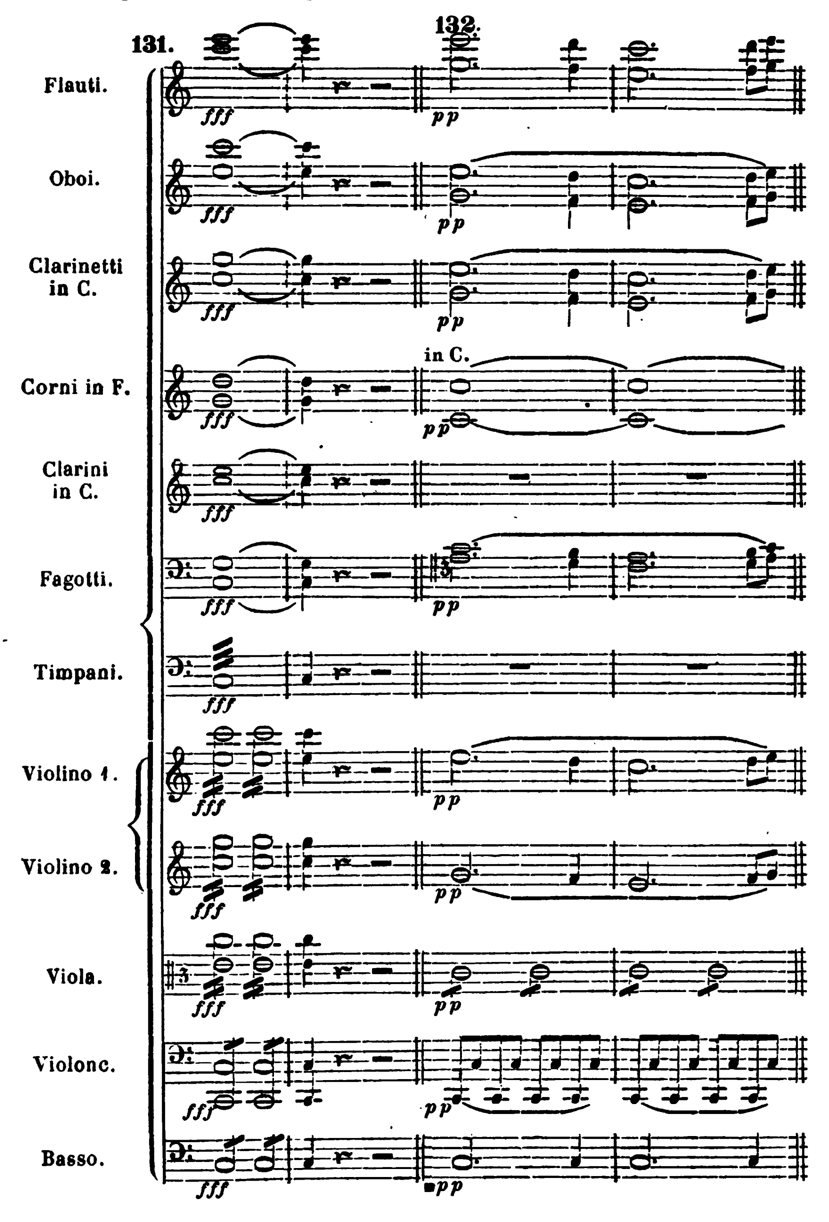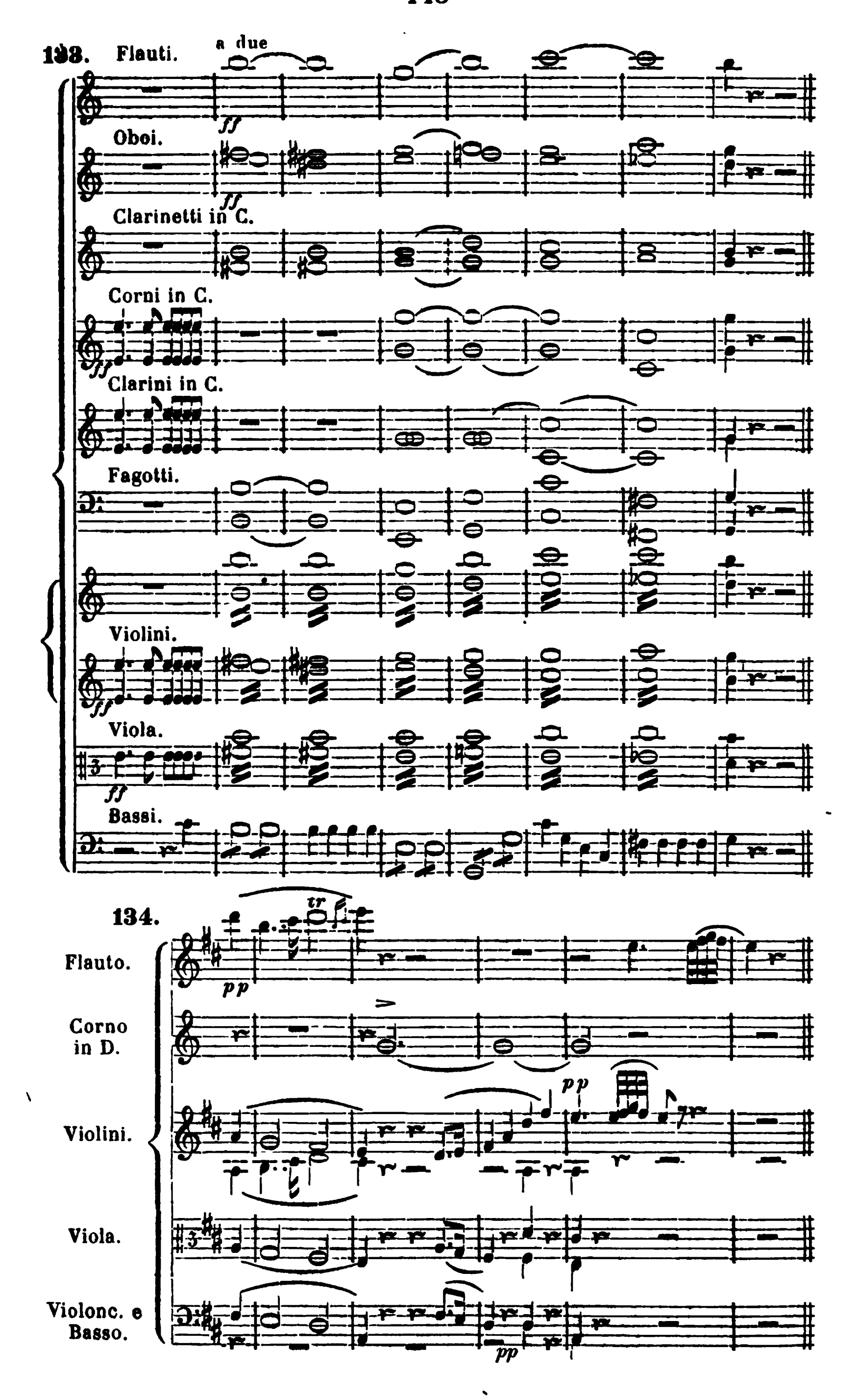


129.
Flauto piccolo.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in C.
Corni in G.
Corni in C.
Fagotti.
4 Clarini in C.
3 Tromboni.
Triangulo.
Timpani, Piatti e gran Tamburo.
Violini.
Viola.
Violonc. e Basso.
tr
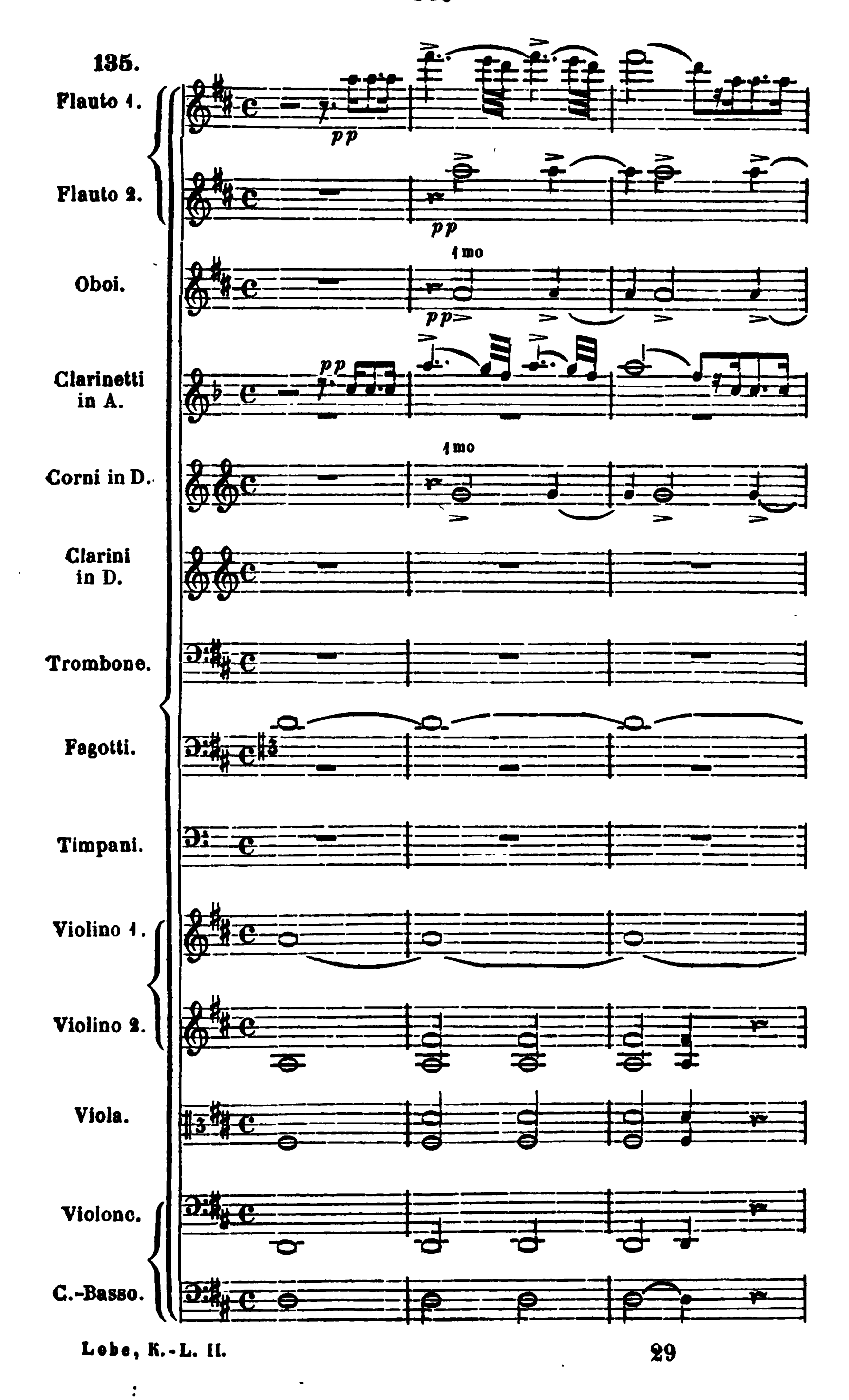

130.
Viola.
Amire.
Oliane.
Edelinde.
Kommt die Sonn' am Him-mels - bo - gen
Un - ter Blu - men hebt die Ro - se
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Corni in G.
Fagotti.
Trombone basso.
Timpani.
Violini.
Viola.
durch des Morgens Ne - bel-meer
stolz ihr rei-zend Haupt em - por,
strah - len-
und es
Bassi.
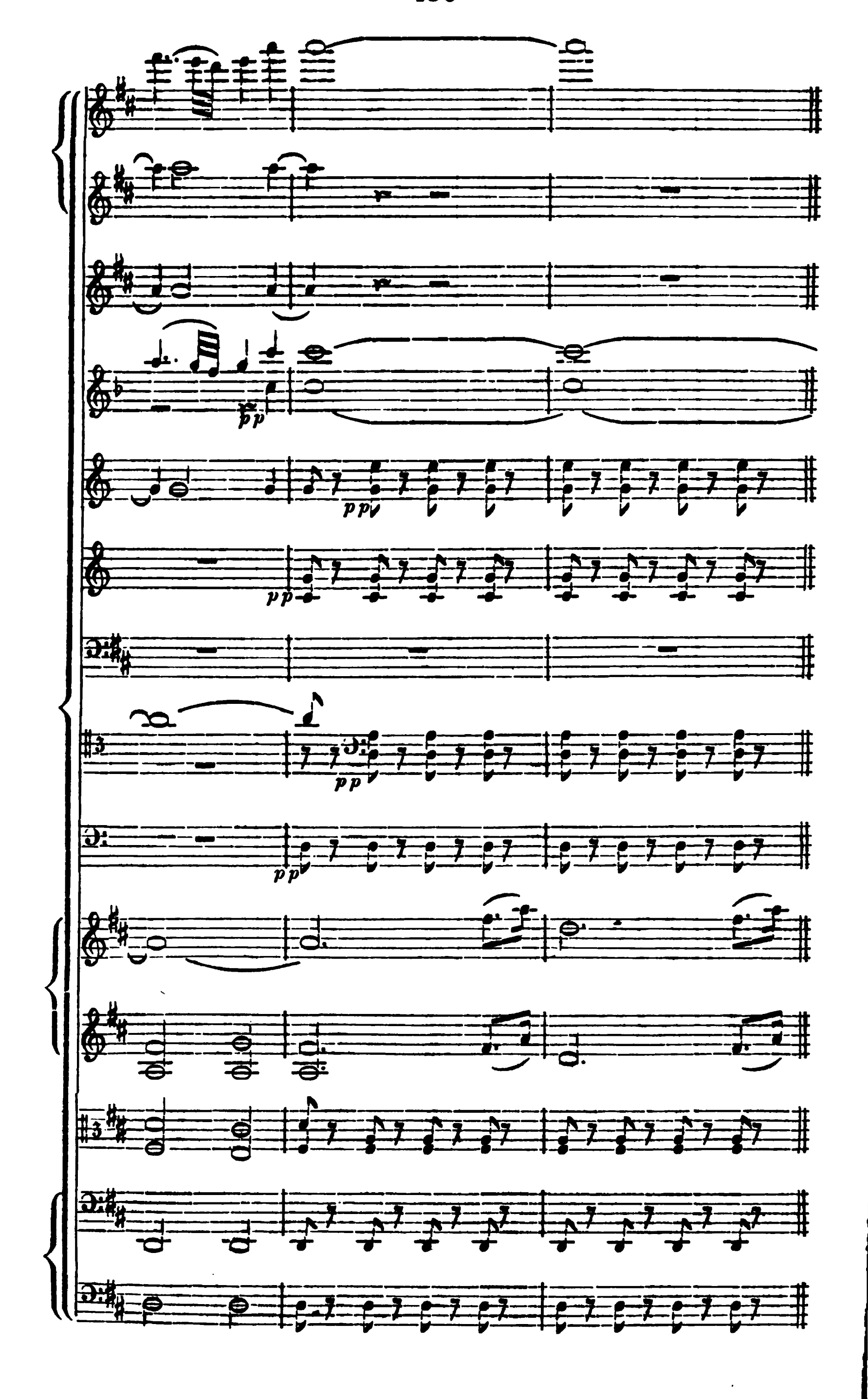

Flauto piccolo.
Clarini.
Trombone.
Triangulo e gran Tamburo.
Timpani.
spendend her-ge - zo - gen, weckt sie Freu-de rings um-her.
prei-set mit Ge - ko - se sie der Blu-men bun-ter Chor.
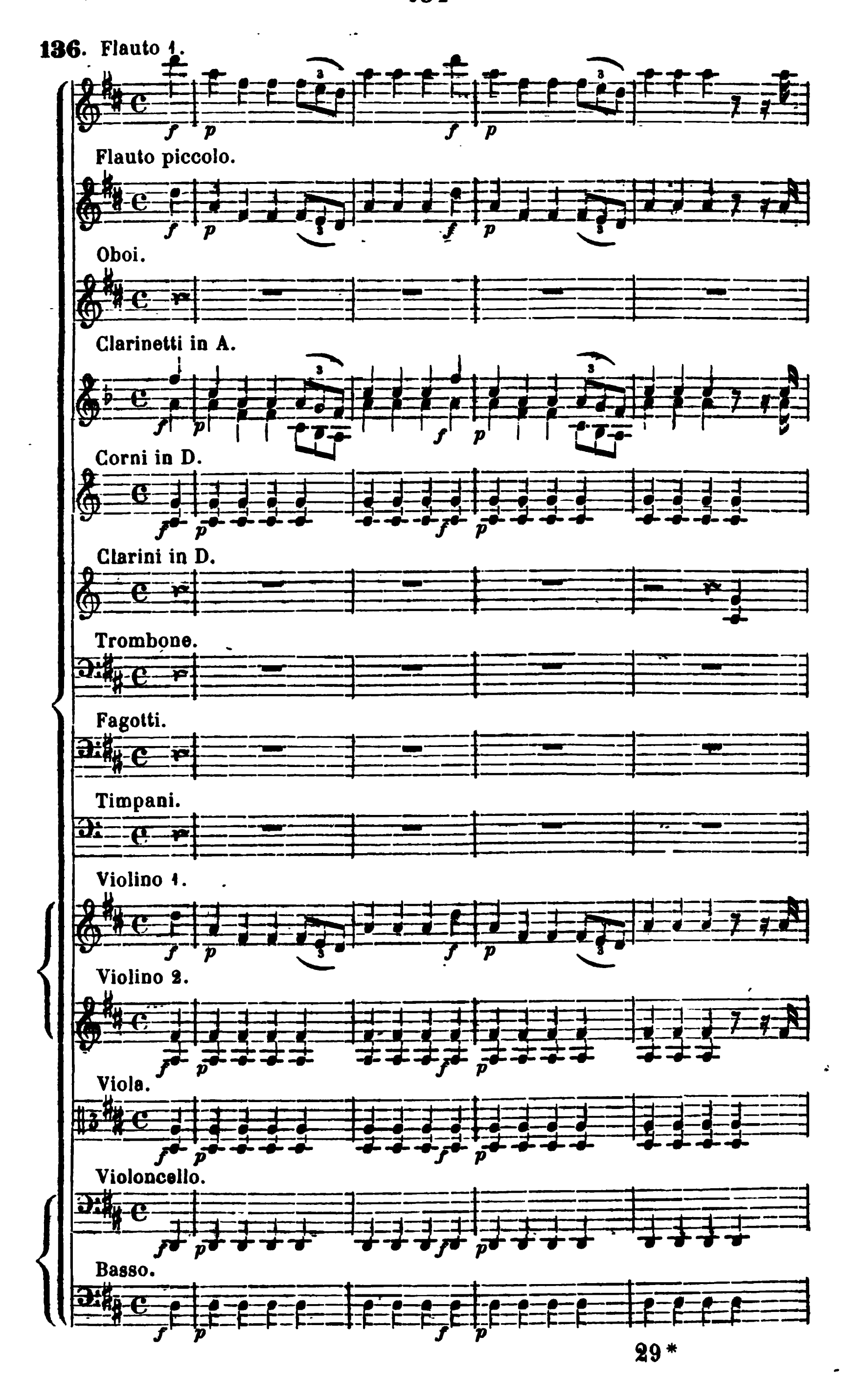
Vorzügliche Klarheit, Reinheit, Leichtigkeit und Nettigkeit der Instrumentation zeigen Boieldieus Werke. Ich gebe in folgenden Nummern noch einige Auszüge aus der »weissen Dame«, deren Charakter und Wirkung der Schüler sorgfältig nach meinen gegebenen Anleitungen studiren möge.
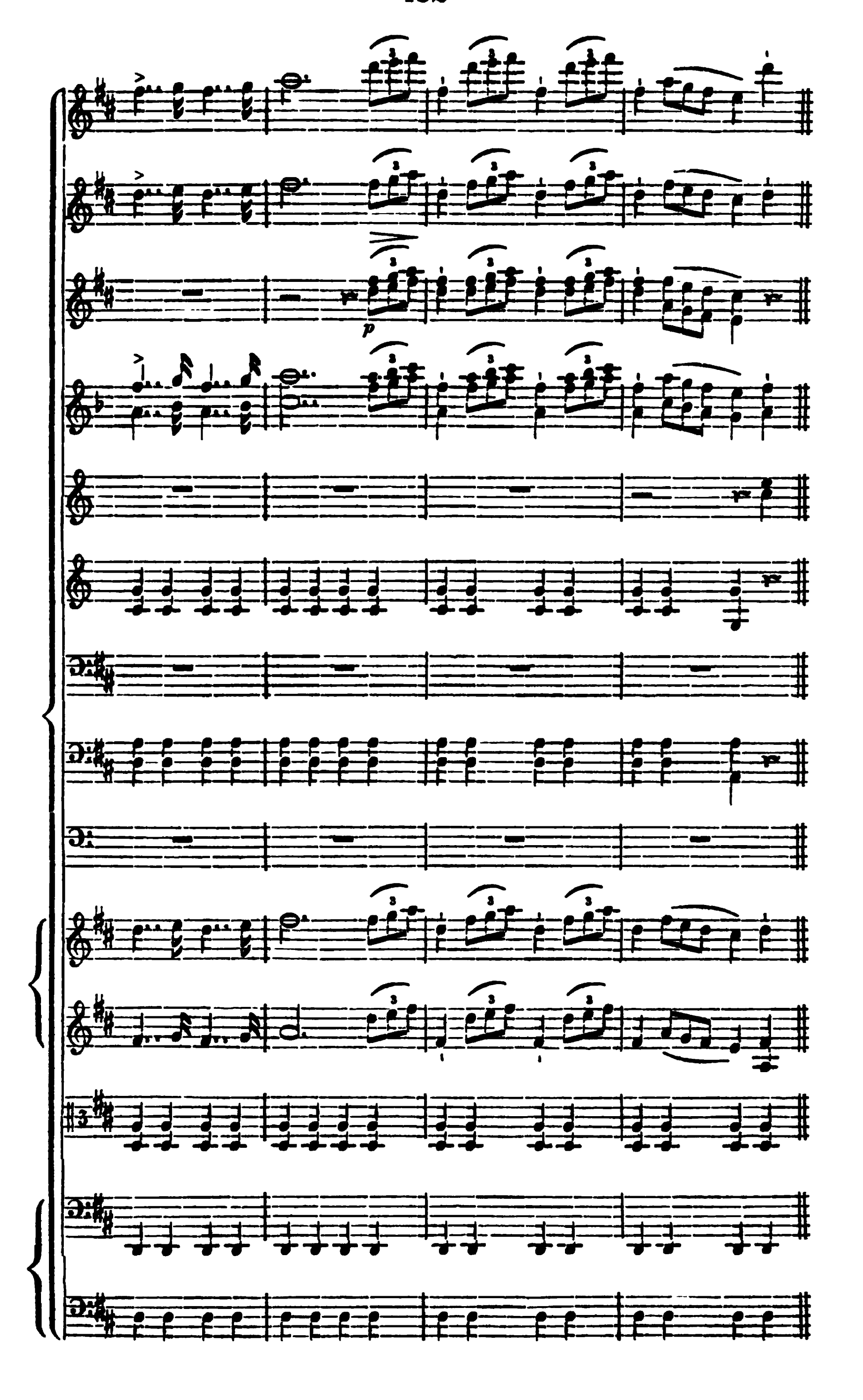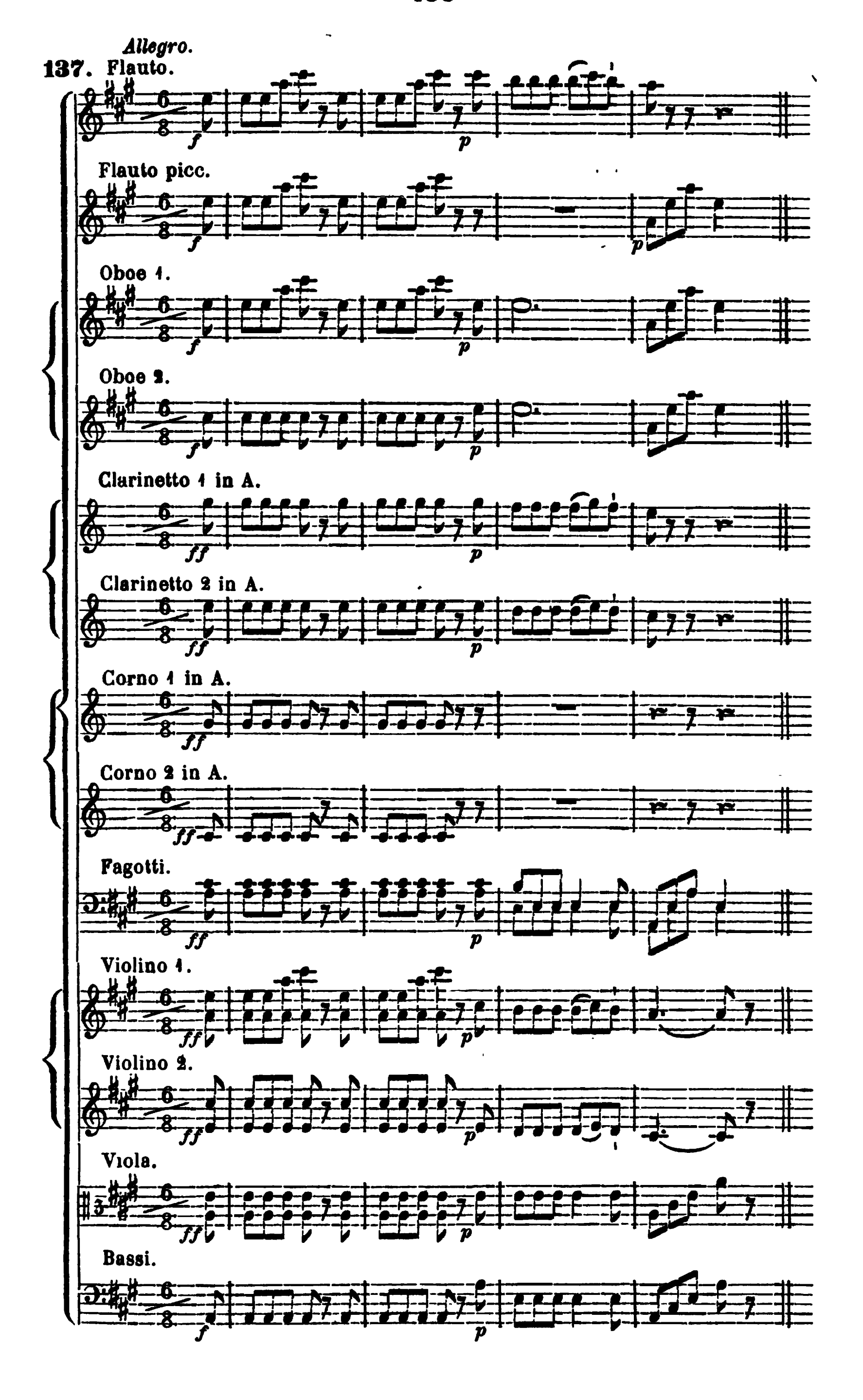



133.
Flauti.
a due
ff
Oboi.
ff
Clarinetti in C.
Corni in C.
ff
Clarini in C.
Fagotti.
Violini.
ff
Viola.
ff
Bassi.
134.
tr
Flauto.
pp
Corno in D.
Violini.
pp
Viola.
Violonc. e Basso.
pp
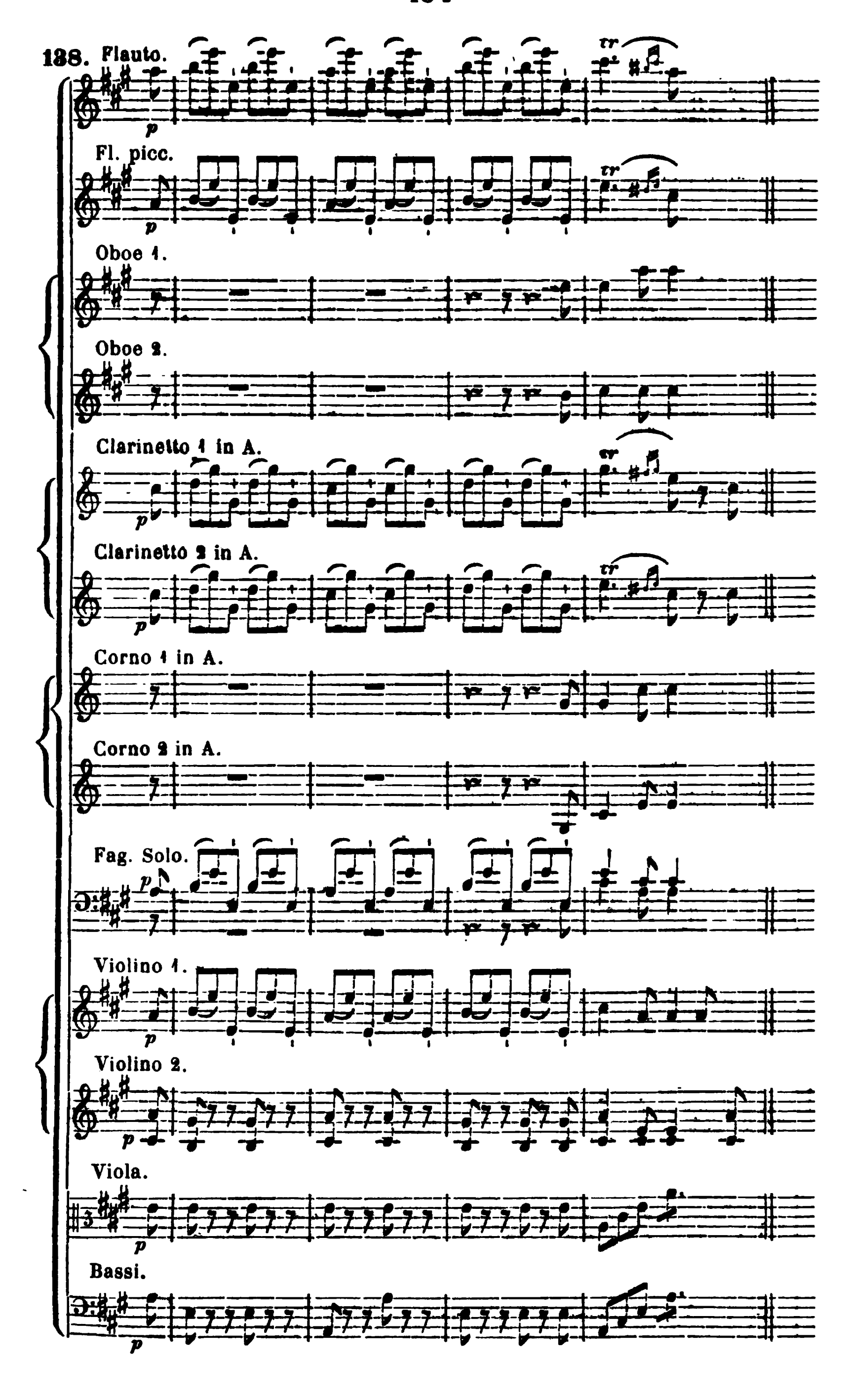

135.
Flauto 1.
pp
Flauto 2.
pp
Oboi.
1mo
pp
Clarinetti in A.
pp
Corni in D.
1mo
Clarini in D.
Trombone.
Fagotti.
Timpani.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Violonc.
C.-Basso.
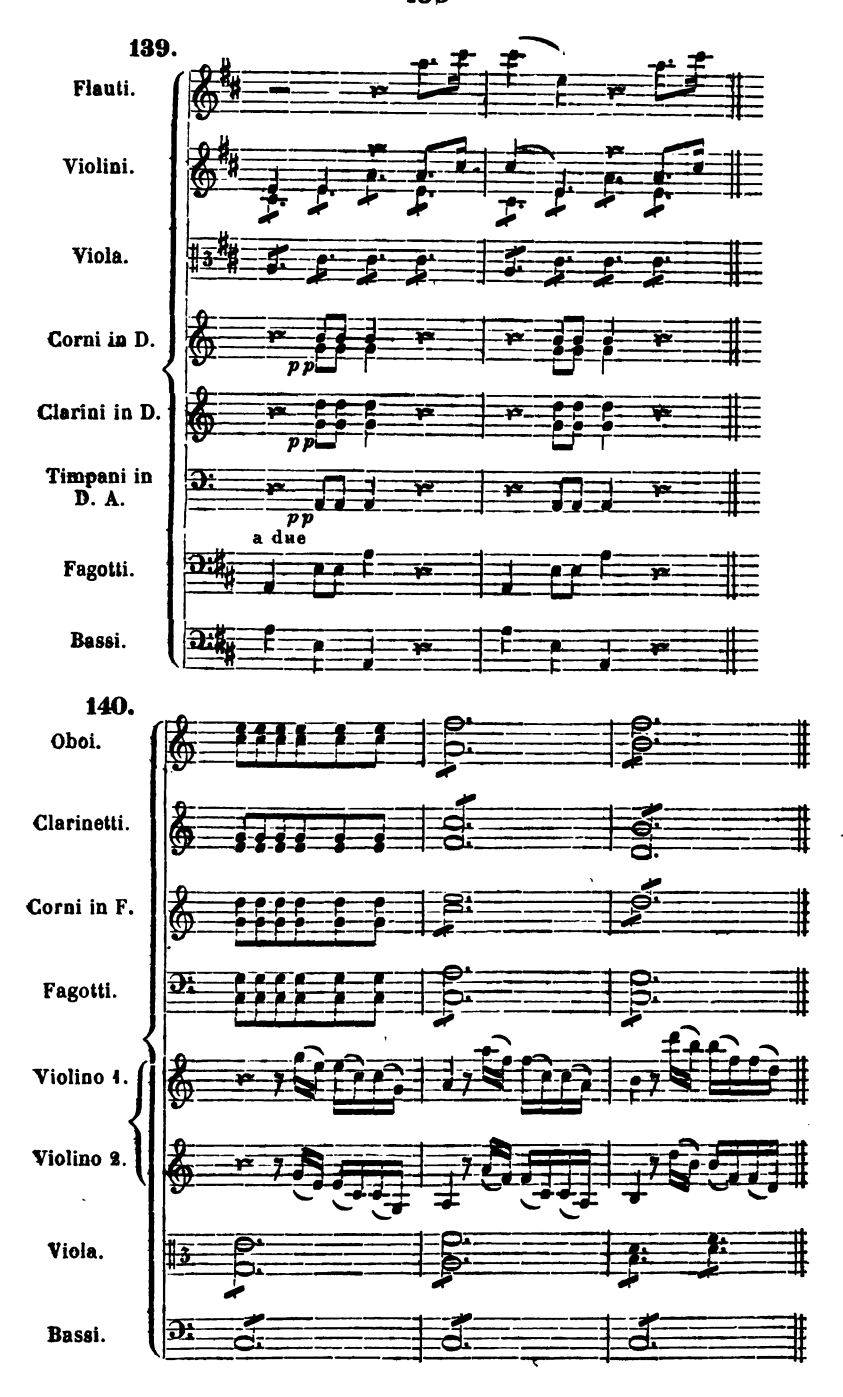

pp
pp
pp
pp
pp


136. Flauto 1.
Flauto piccolo.
Oboi.
Clarinetti in A.
Corni in D.
Clarini in D.
Trombone.
Fagotti.
Timpani.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Violoncello.
Basso.
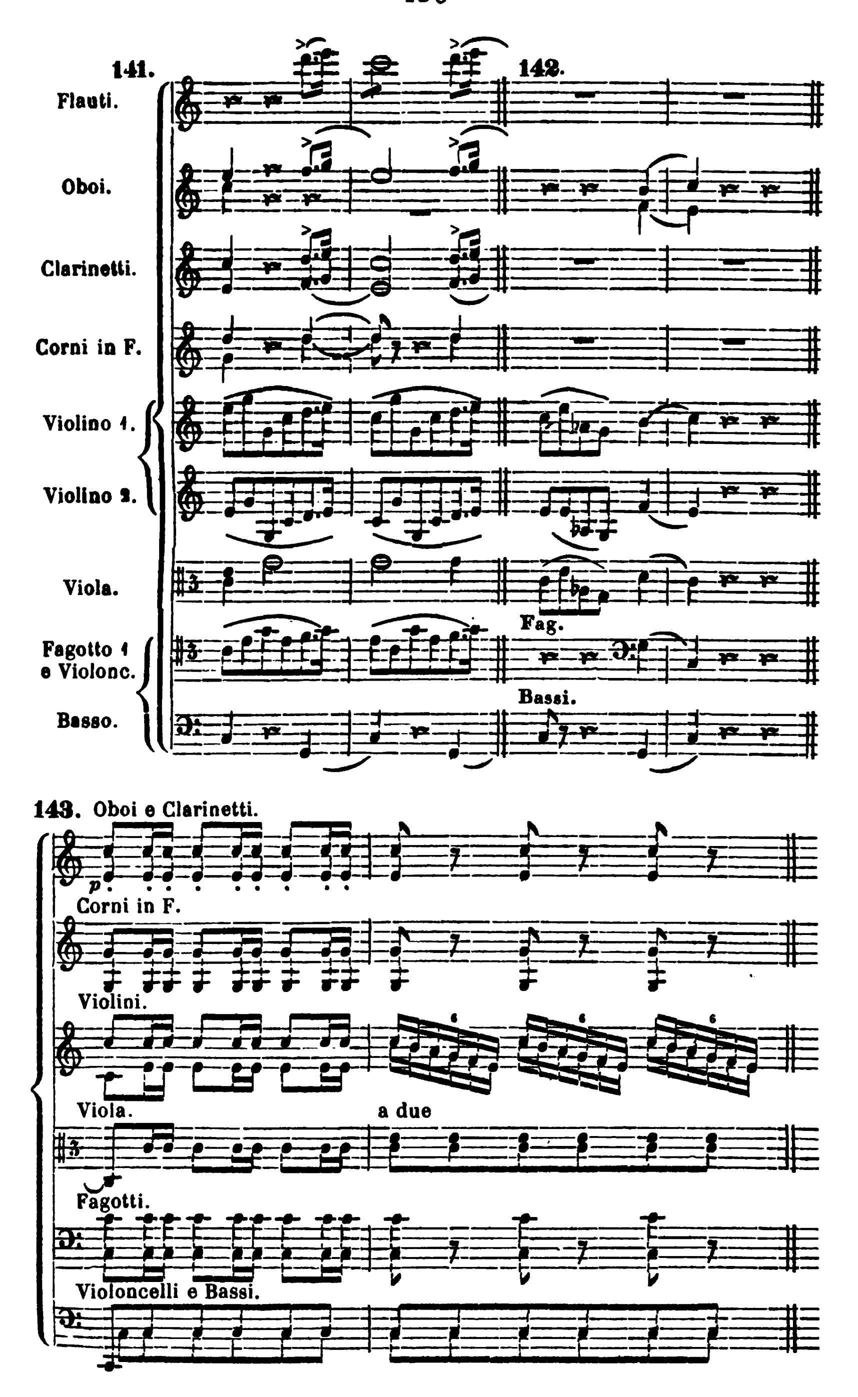

p


Allegro.
137. Flauto.
Flauto picc.
Oboe 1.
Oboe 2.
Clarinetto 1 in A.
Clarinetto 2 in A.
Corno 1 in A.
Corno 2 in A.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.


188.
Flauto.
p
tr
Fl. picc.
p
tr
Oboe 1.
Oboe 2.
Clarinetto 1 in A.
p
tr
Clarinetto 2 in A.
p
tr
Corno 1 in A.
Corno 2 in A.
Fag. Solo.
p
Violino 1.
p
Violino 2.
p
Viola.
p
Bassi.
p



139.
Flauti.
Violini.
Viola.
Corni in D.
pp
Clarini in D.
pp
Timpani in D. A.
pp
a due
Fagotti.
Bassi.
140.
Oboi.
Clarinetti.
Corni in F.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.


141.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti.
Corni in F.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Fagotto 1 e Violonc.
Basso.
142.
Fag.
Bassi.
143. Oboi e Clarinetti.
p
Corni in F.
Violini.
Viola.
a due
Fagotti.
Violoncelli e Bassi.

144.

Flauto.

Flauto piccolo.

Clarinetti.

Fagotti.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.
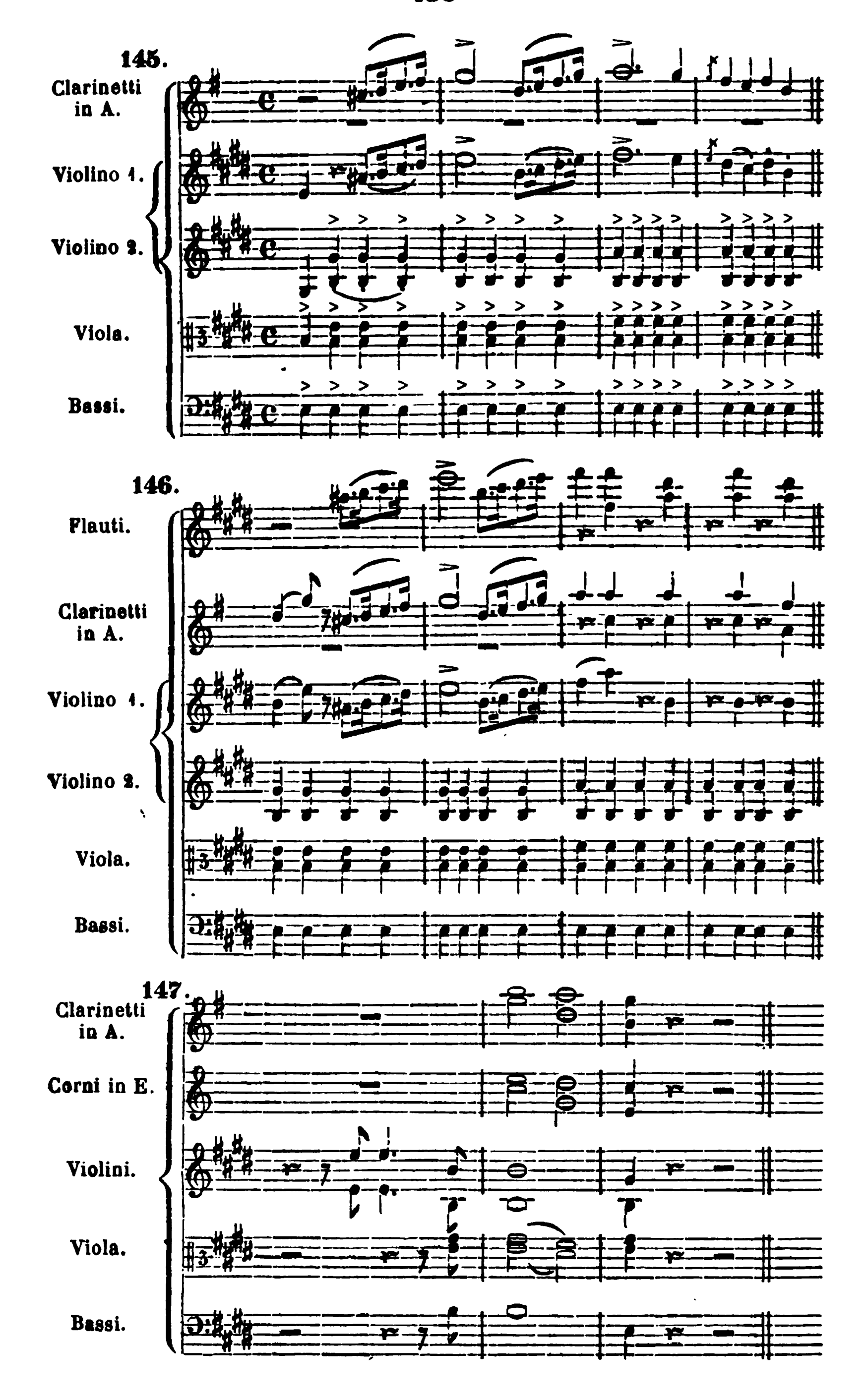
Bassi.
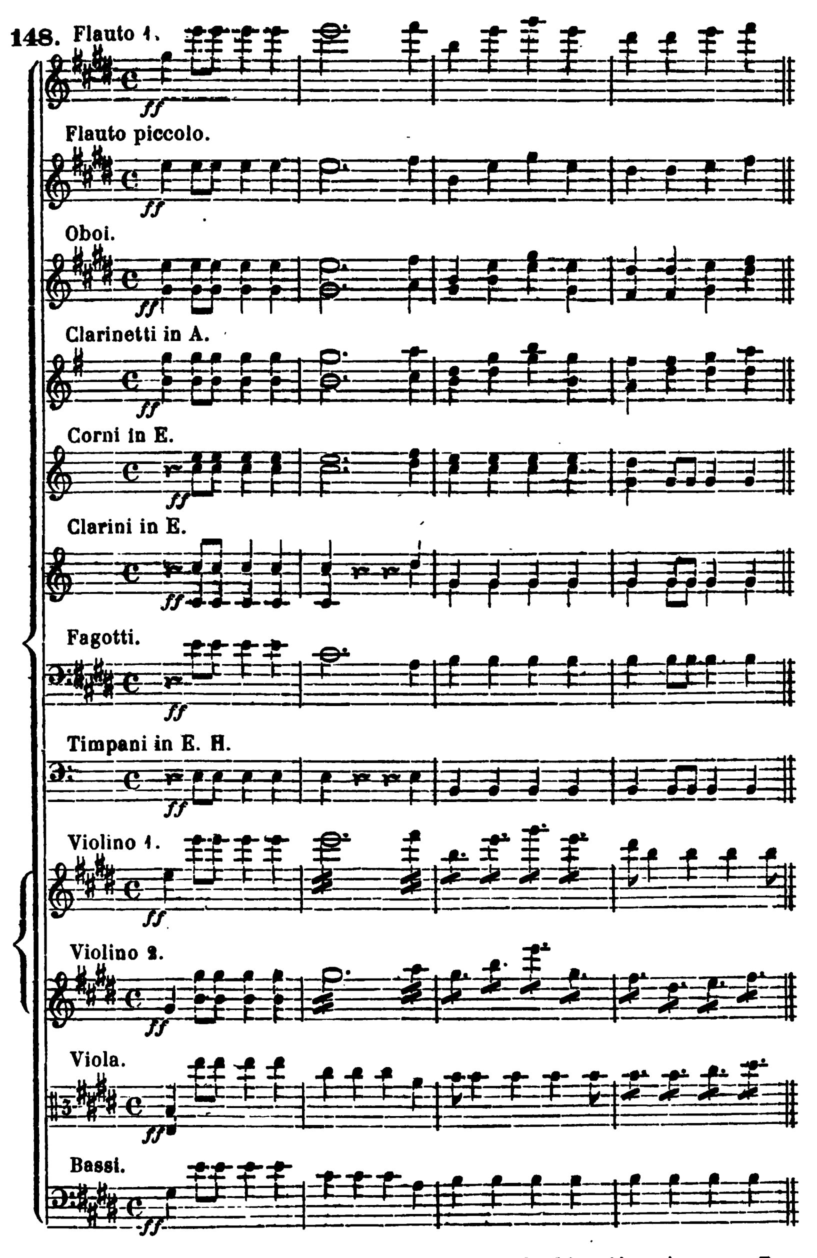
bis

1mo

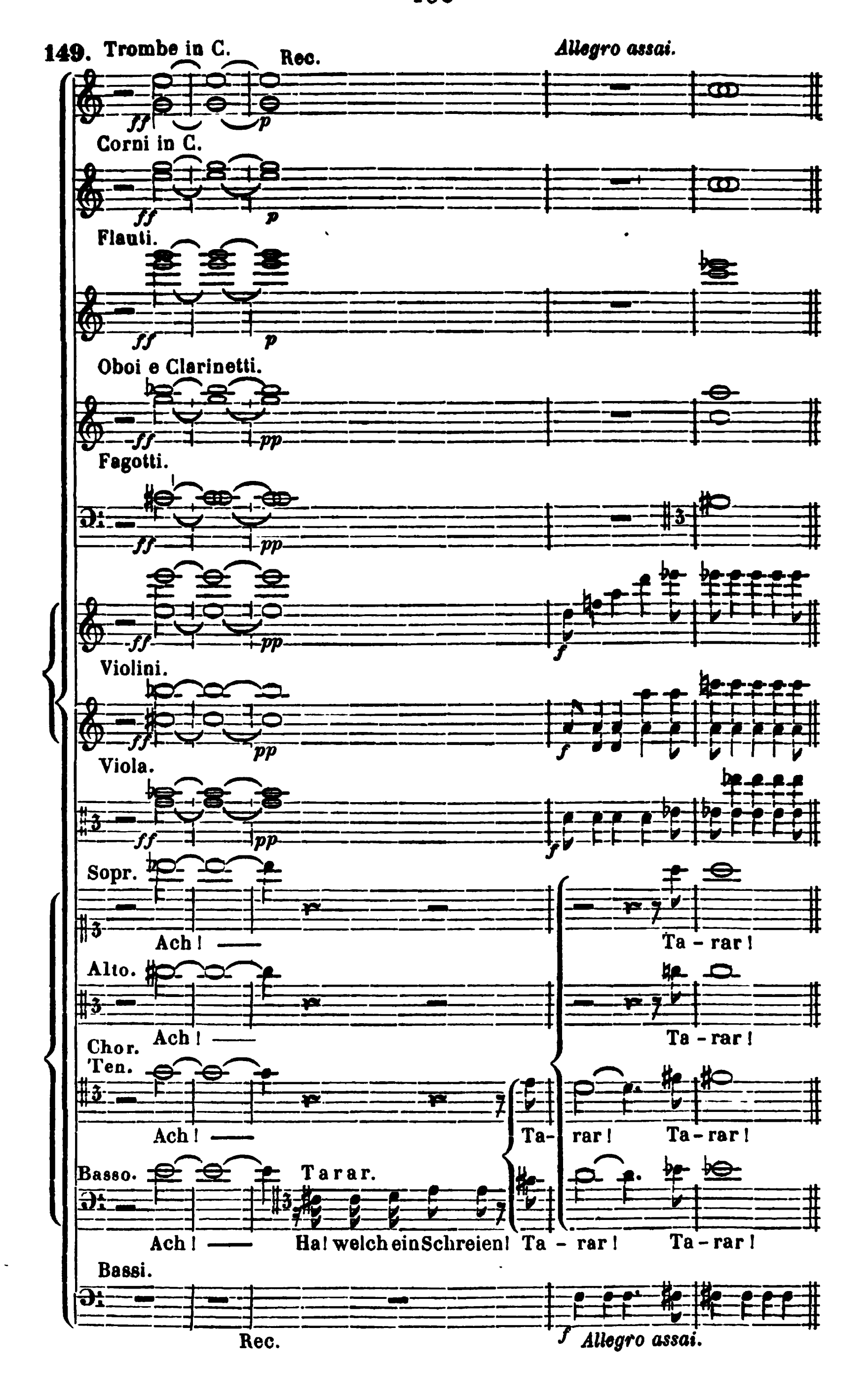
1mo

p
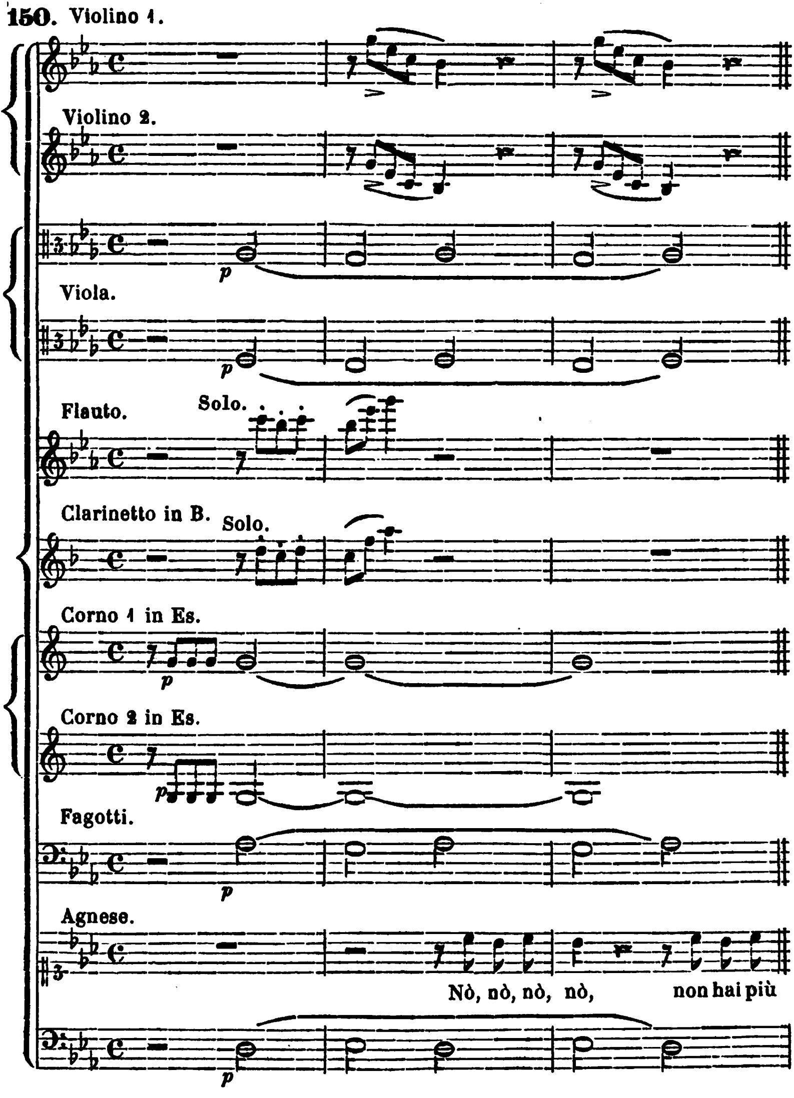

145.
Clarinetti in A.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.
146.
Flauti.
Clarinetti in A.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.
147.
Clarinetti in A.
Corni in E.
Violini.
Viola.
Bassi.
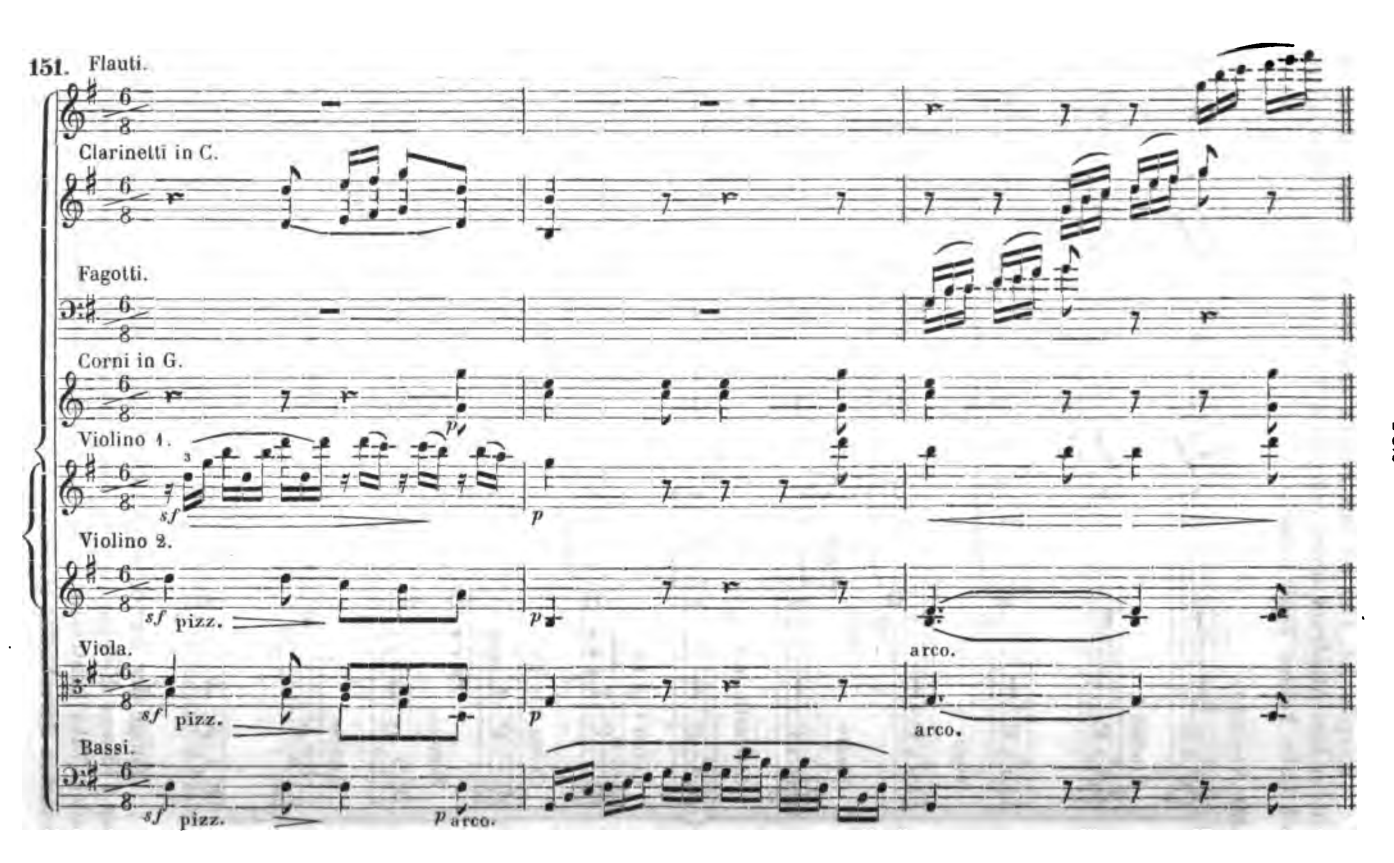


Das folgende Beispiel No. 149 ist aus Salieri's »Axur«. Der Schüler beachte den Eintritt des Basses, welcher bei dem ersten Aufschrei schweigt.


149. Trombe in C.
Rec.
Allegro assai.
ff
p
Corni in C.
Flauti.
Oboi e Clarinetti.
pp
Fagotti.
f
Violini.
Viola.
Sopr.
Ach! —
Ta - rar!
Alto.
Chor.
Ten.
Ta- rar! Ta - rar!
Basso.
Tarar.
Ha! welch ein Schreien! Ta - rar! Ta - rar!
Bassi.
Rec.
Allegro assai.
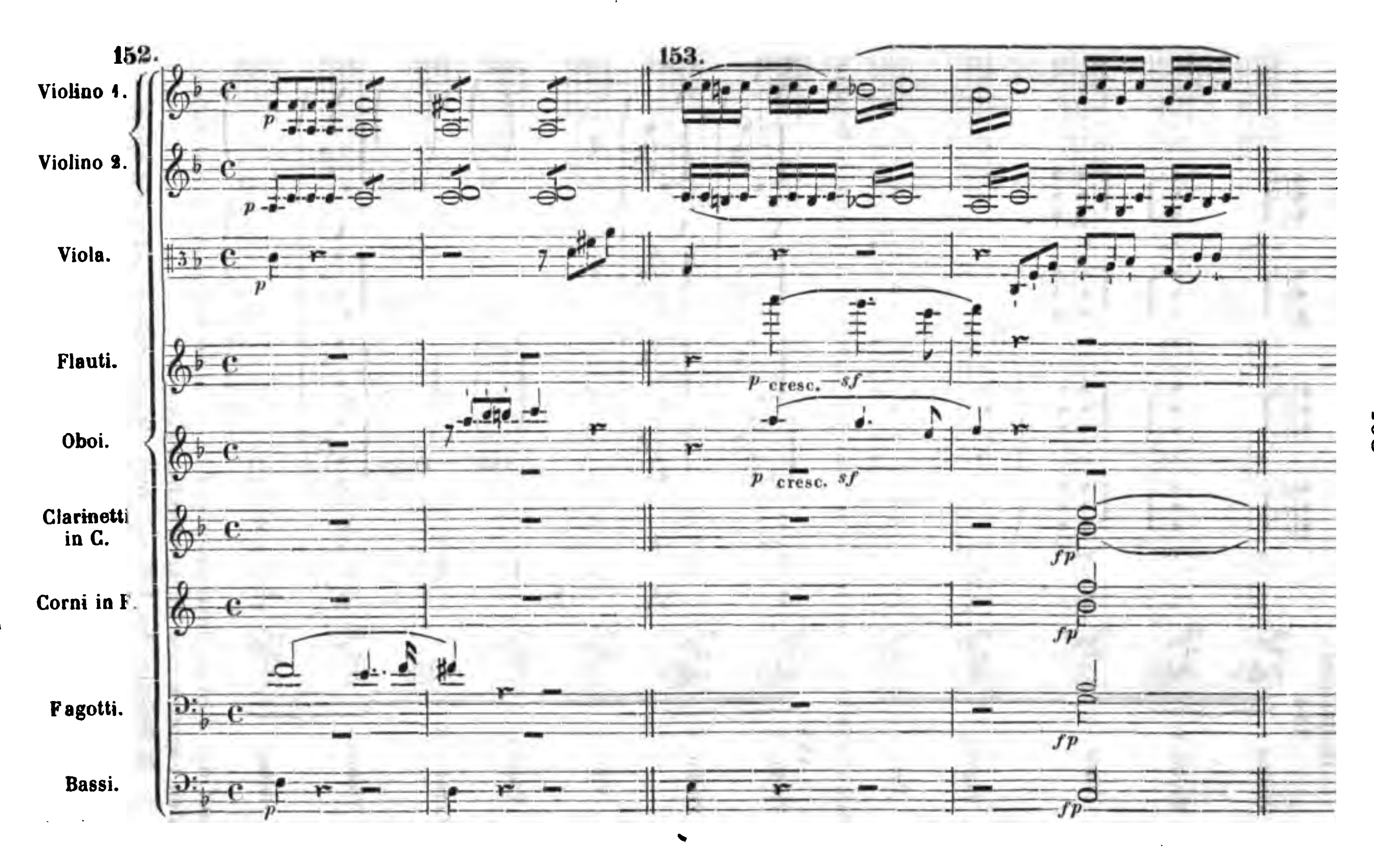
Beispiel No. 150 ist aus Paers »Agnese« von ausserordentlich rührendem Ausdruck eines reuevollen Tochterherzens. »Nein, nein, ich habe keinen Vater mehr!«



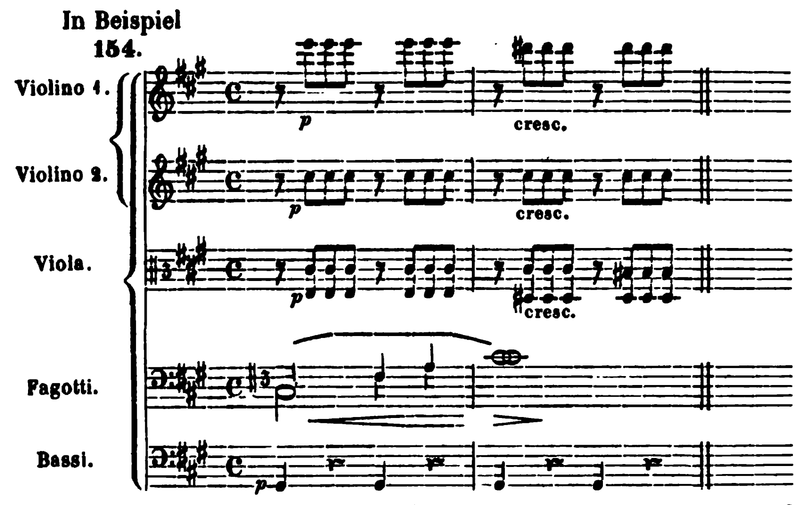
Einige der wunderschönsten Stellen zeigen die Beispiele No. 151 bis 153 aus »Fidelio«. Jedem Takt entquillt zauberischer Wohlklang, jeder Takt kontrastirt mit dem andern, jede Stimme ist mit der feinsten Berechnung gesetzt.
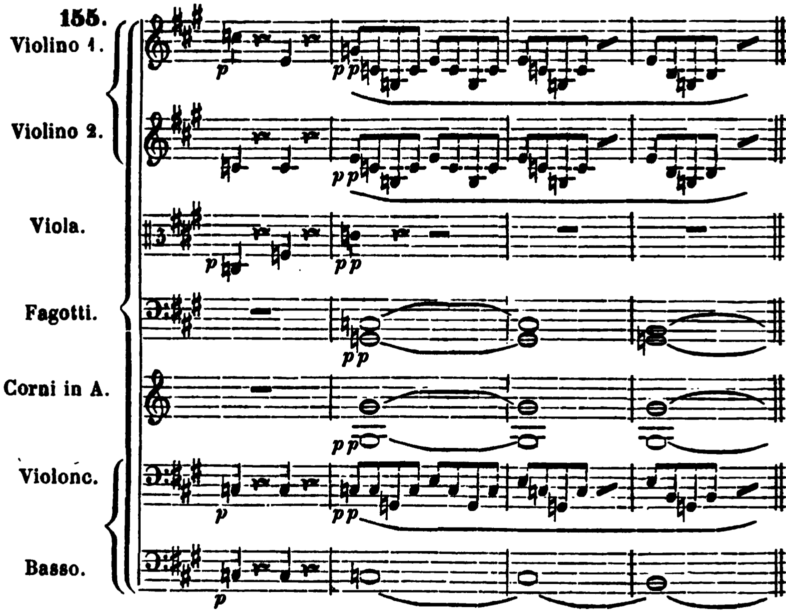


151.
Flauti.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in G.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.
sf
pizz.
p
arco.


152.
153.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in C.
Corni in F.
Fagotti.
Bassi.
p cresc. sf
p cresc. sf
fp

In Beispiel 154.
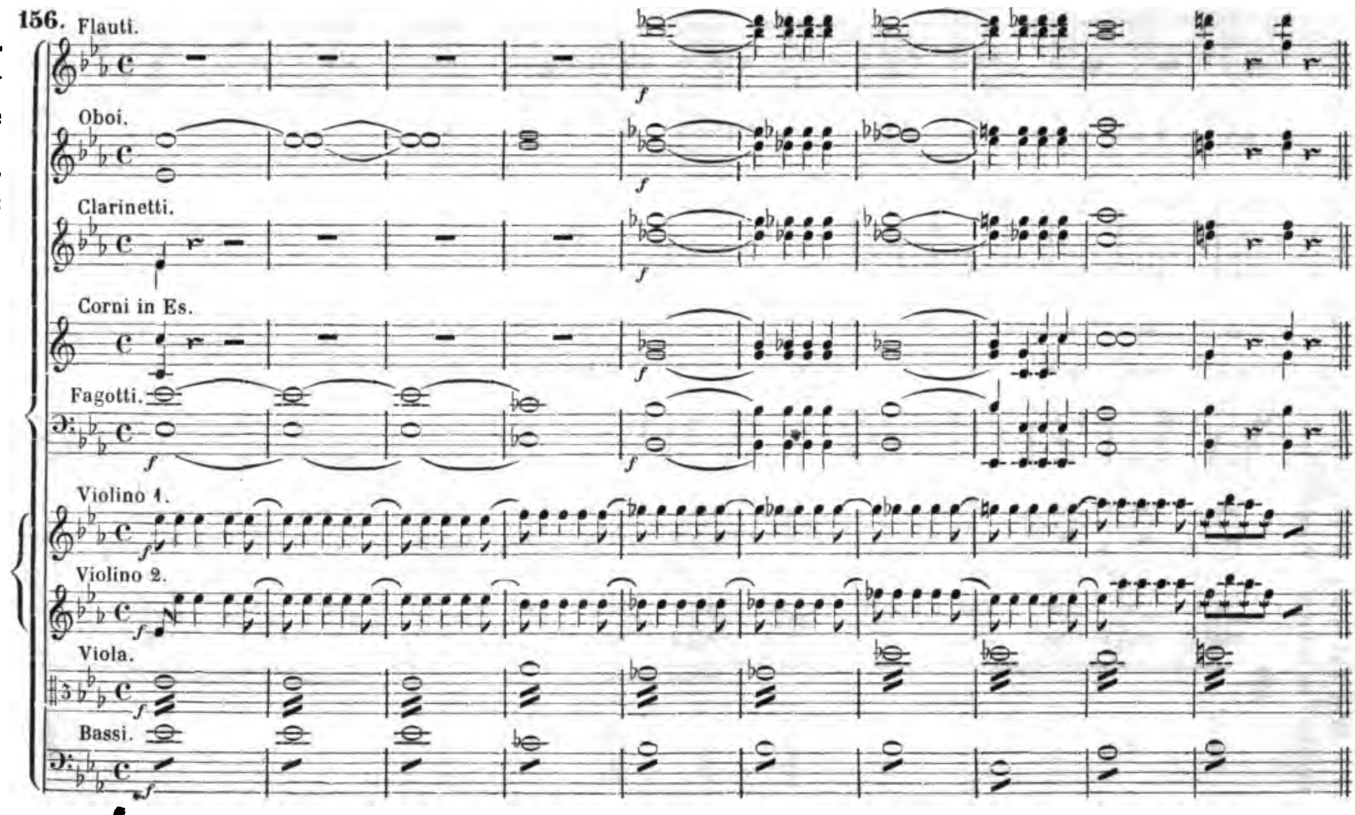


aus derselben Oper mache ich auf die Fagotte im Unisono, in Beispiel 155.
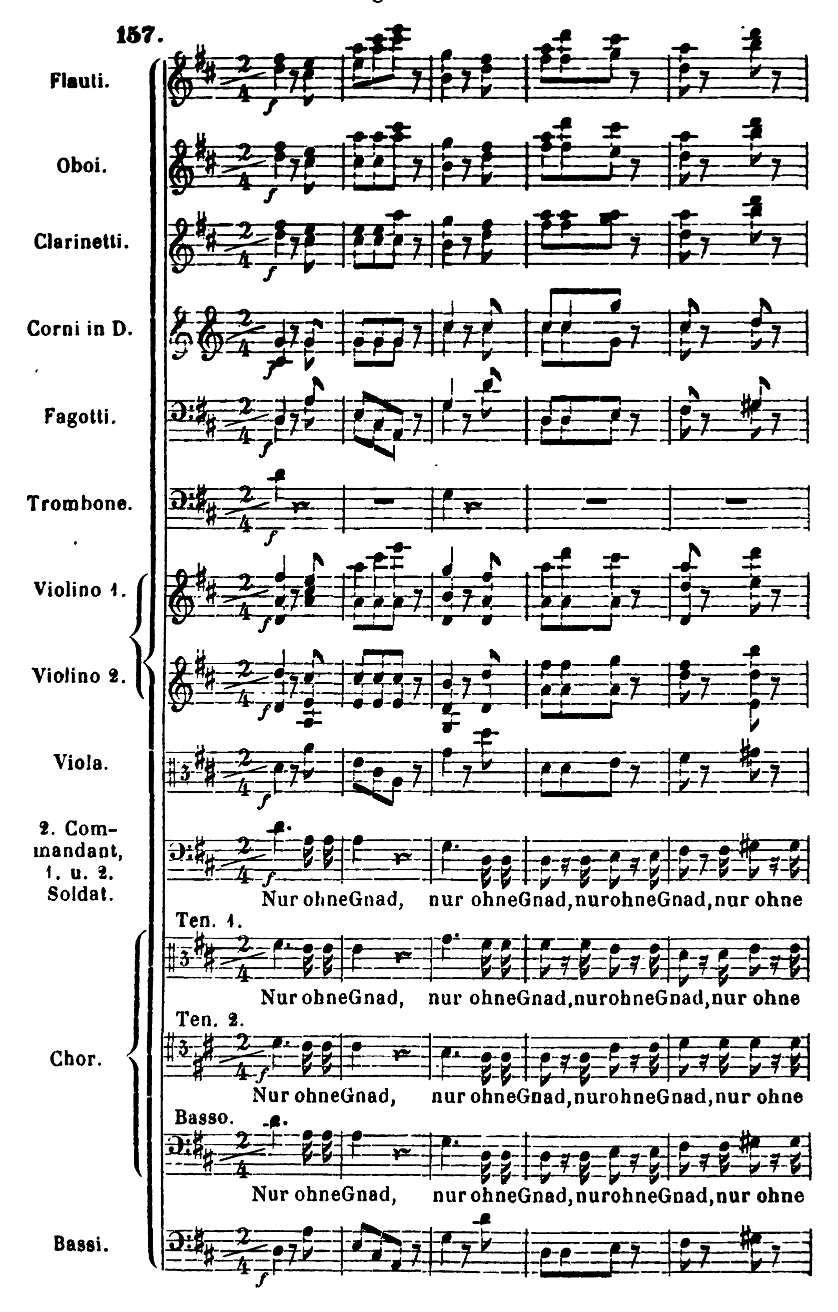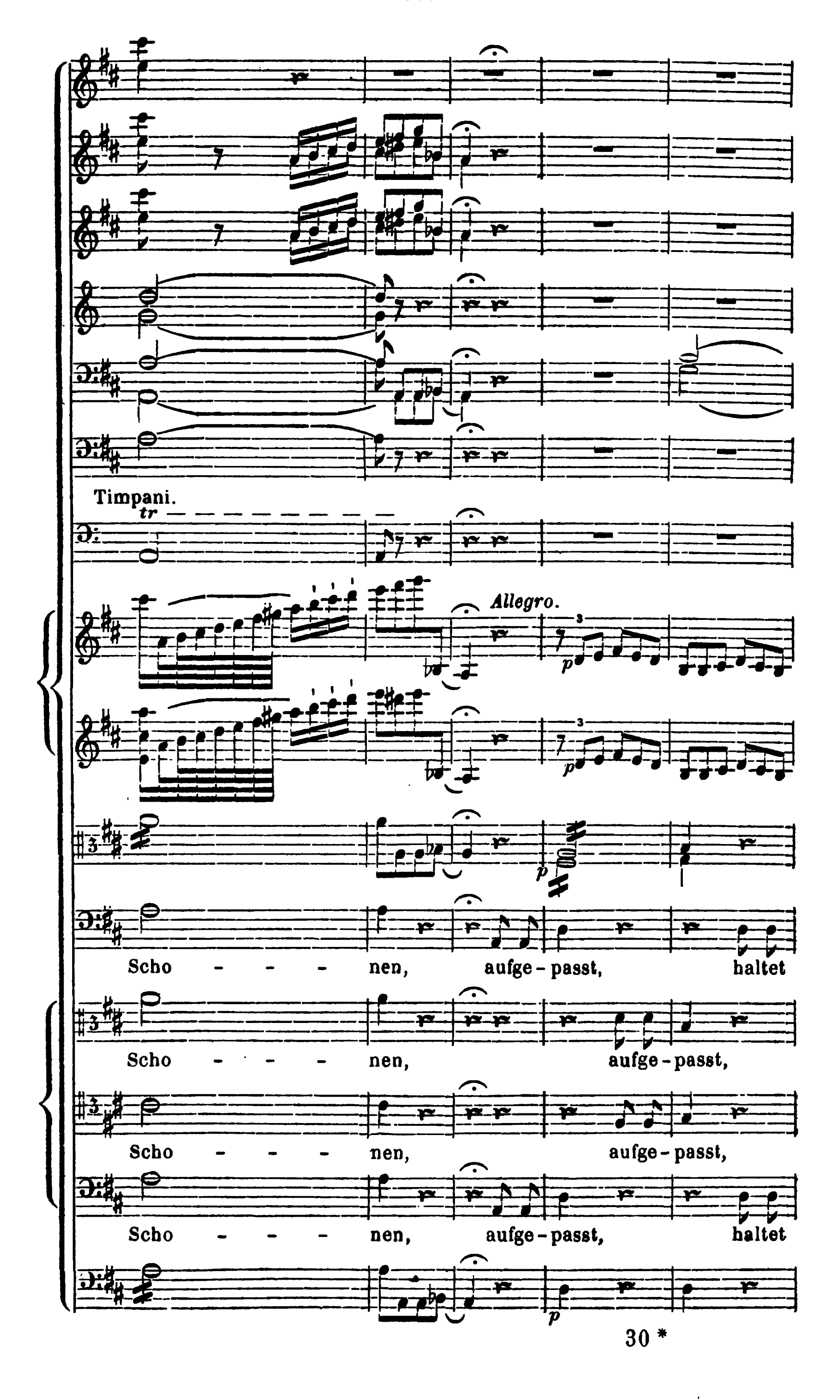


auf die düstere Instrumentalfarbe in allen Stimmen, namentlich in den Fagotten und Hörnern aufmerksam.
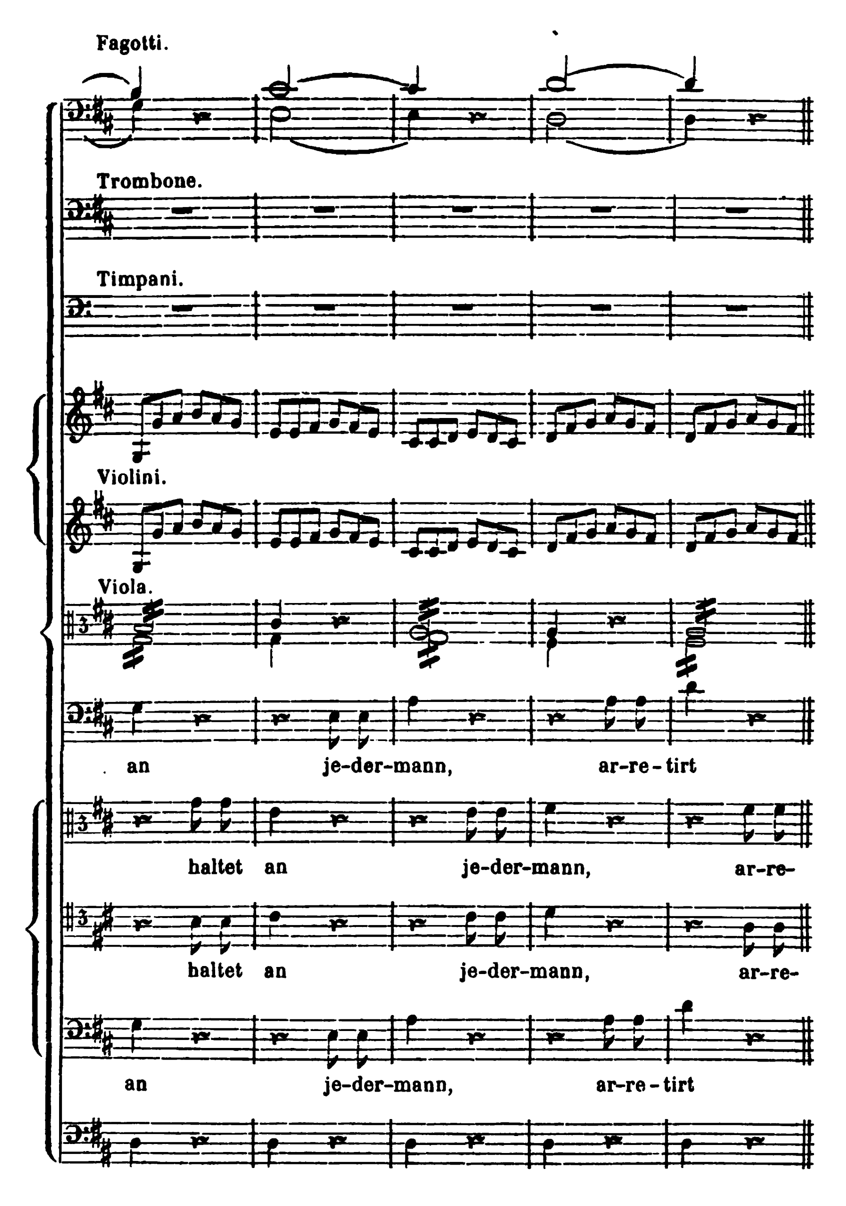
In Beispiel No. 156 aus dem »Wasserträger« ist nicht allein die überraschende Modulation merkwürdig, sondern auch, wie sie durch die Instrumentation und den Kontrast zur höchsten Wirksamkeit gebracht wird.


156.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti.
Corni in Es.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.

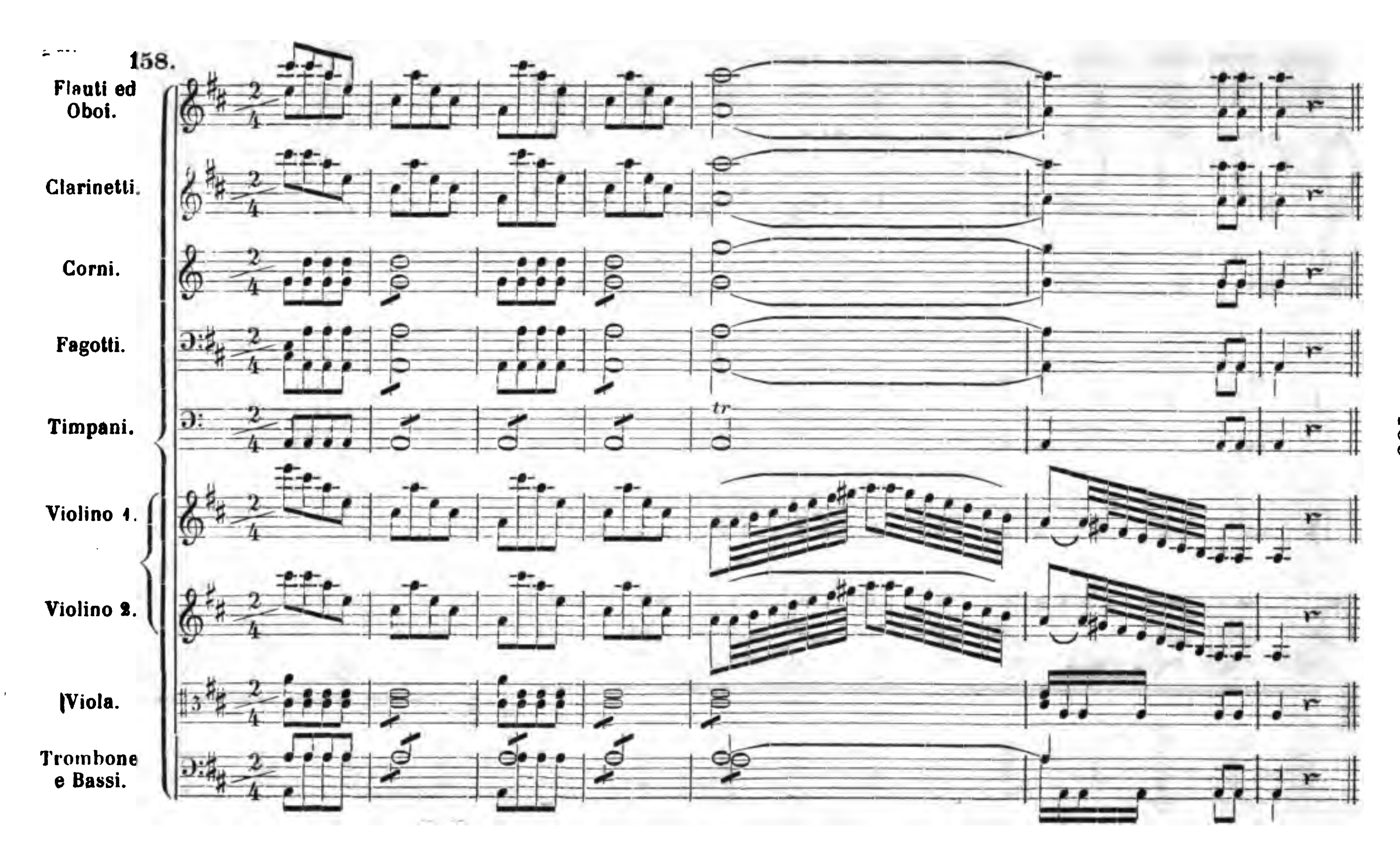
Wer hat einen **wilderen** Soldatenchor geschaffen, als **Cherubini** in seinem »Wasserträger«?

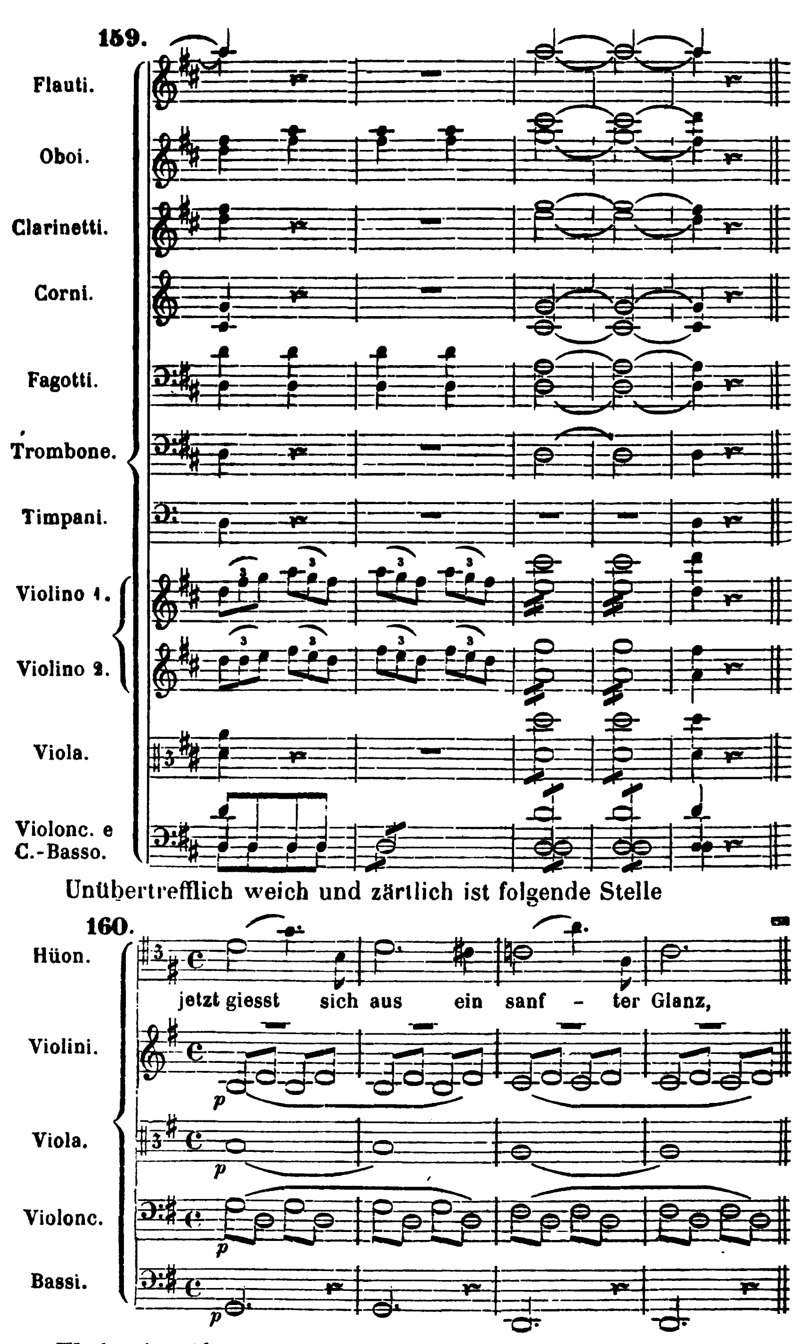



Timpani.
tr
Allegro.
p
Scho - - - - nen, aufge - passt, haltet
Scho - - - - nen, aufge - passt,
Scho - - - - nen, aufge - passt,
Scho - - - - nen, aufge - passt, haltet
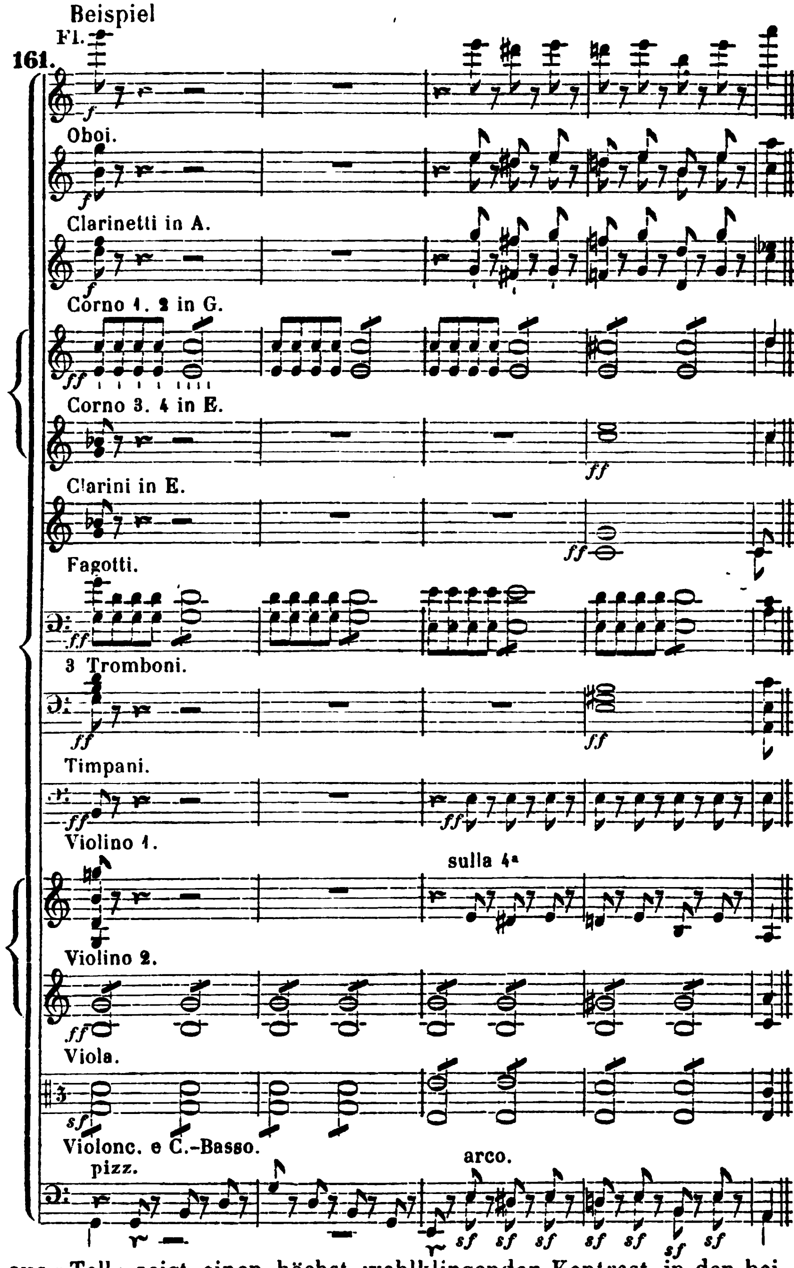


Und doch, wie einfach zu der neueren ist die Instrumentation! Auch die folgenden Beispiele No. 158 und 159 sind von ausserordentlich kräftiger Wirkung.


158.
Flauti ed Oboi.
Clarinetti.
Corni.
Fagotti.
Timpani.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Trombone e Bassi.
tr



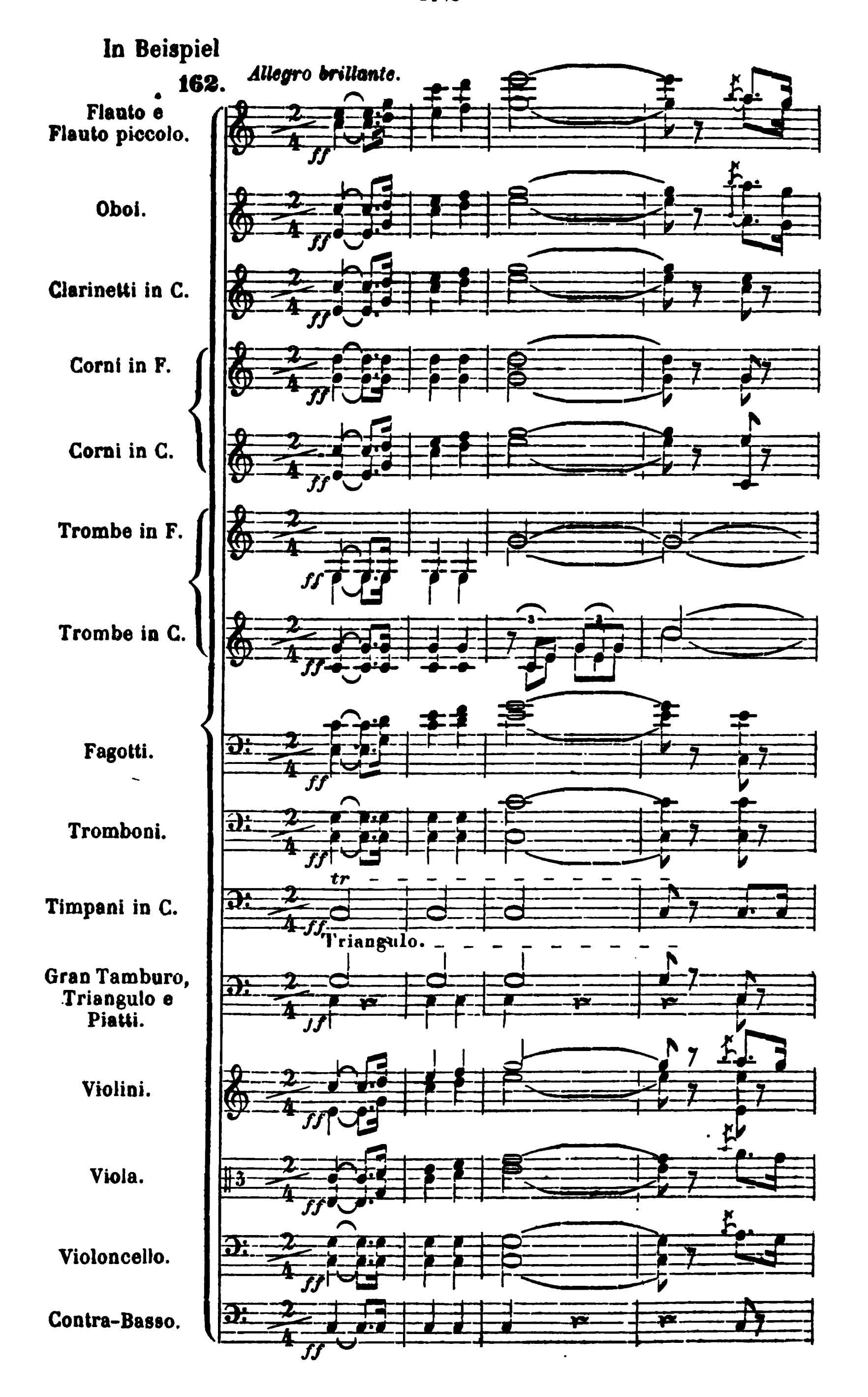
Unübertrefflich weich und zärtlich ist folgende Stelle
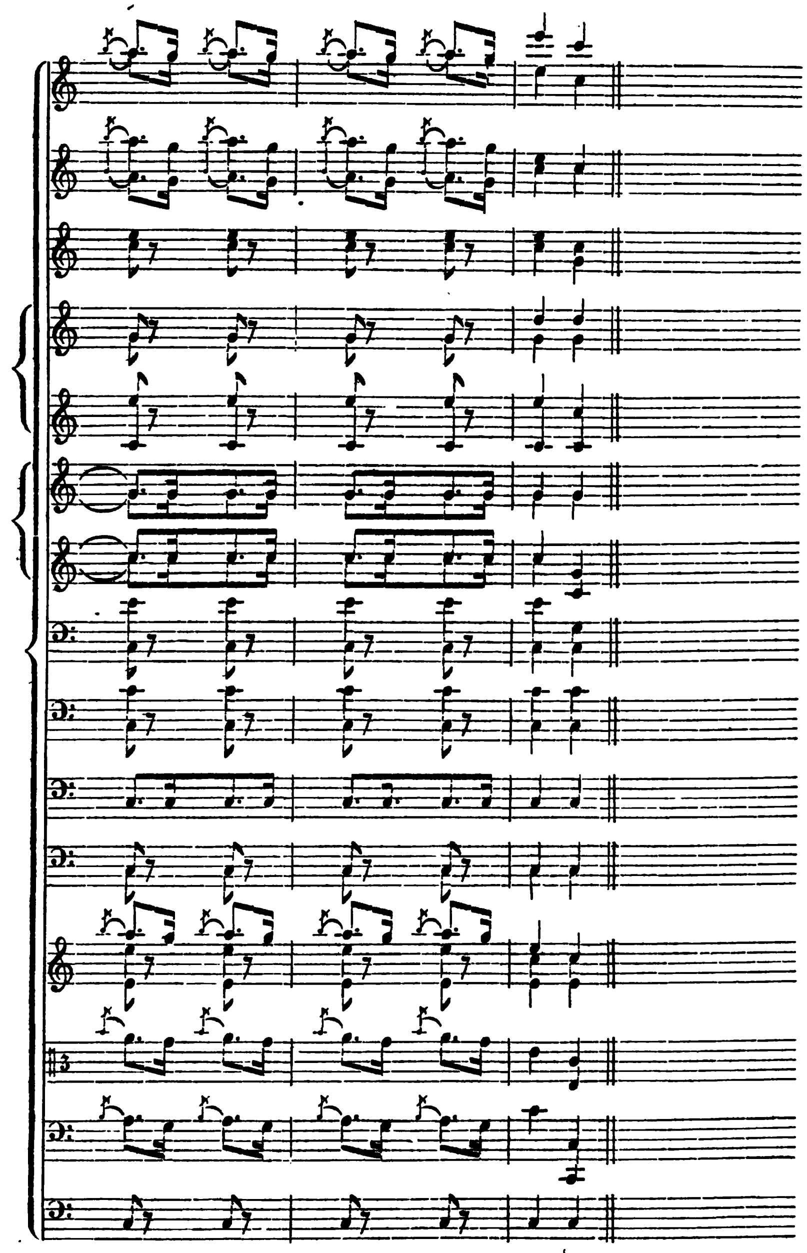
aus Weber's »Oberon.«



aus »Tell« zeigt einen höchst wohlklingenden Kontrast in den beiden Abschnitten gegeneinander und einen mächtigen Unisonohereinbruch in volle Harmonie.
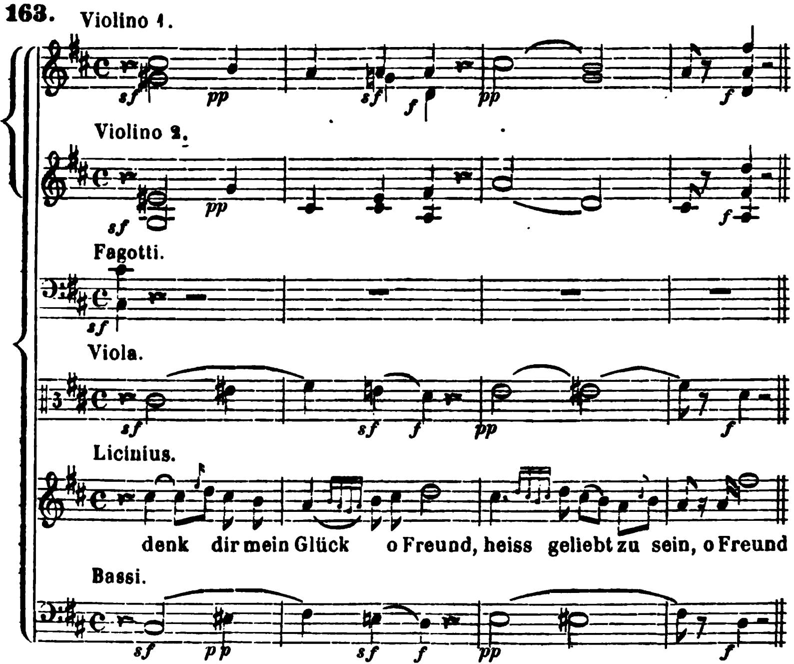
In Beispiel 162.





aus derselben Oper ist eine gewaltige Massenwirkung zu studiren; man übersehe nicht die Verstärkung der Melodie durch Viola, Violoncell, Flöten und Oboen in den beiden vorletzten Takten.

Zauberischen Schmelz athmet die folgende Stelle



aus Spontini's »Vestalin«, und nur das Streichquartett führt sie aus. Die liebliche Klangwirkung liegt in der Verdopplung des Basses durch die Viola in der Oktave, in den theilweisen Doppelgriffen der ersten und zweiten Violine, und, was wohl zu beachten, darin, dass jedes Instrument in der Mehrzahl verwendet ist.

Die neueste Periode der Instrumentation.

Aus den Partituren von Mendelssohn, Schumann und Gade liesse sich noch manches Beispiel interessanter Instrumentation beibringen; da die Genannten aber weder eine besondere Erweiterung der orchestralen Mittel angestrebt, noch unerwartet neue Anwendungen der vorhandenen gezeigt haben, so darf ich die Betrachtung ihrer Partituren dem Schüler selbst um so mehr überlassen, als der vorgezeichnete Raum dieses Buches bald gefüllt ist und ich noch drei Meister zu berühren habe, von denen man in gewissem Sinne eine neue Periode datiren kann:

Meyerbeer, Berlioz, Wagner*).
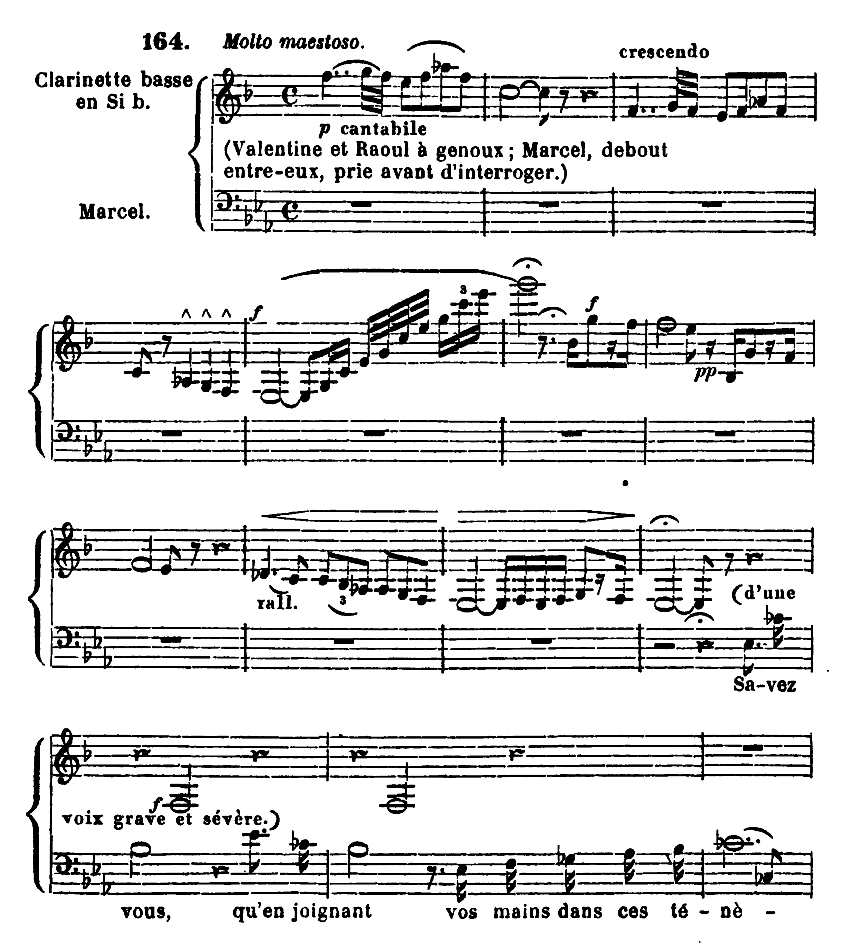
*) Auch Franz Liszt muss jetzt zu diesen Meistern gezählt werden.
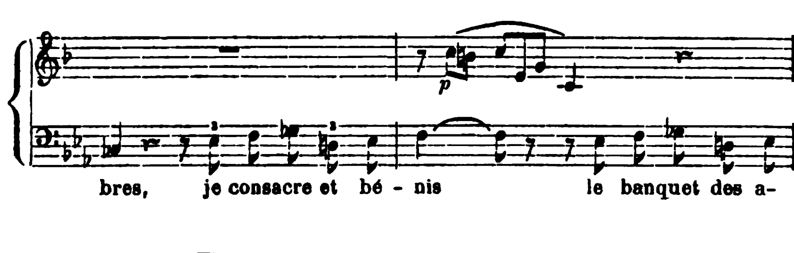
Es ist im Laufe dieses Buches öfters ausgesprochen und namentlich bei Aufstellung der Mischungstabelle der Instrumente wohl zur Ueberzeugung gebracht worden, dass die Quelle neuer Orchestereffekte nie zu erschöpfen sein wird. Eben so fest aber bin ich überzeugt, dass über die bisher entwickelten Grundregeln ächter und wirksamer Instrumentation hinaus keine einzige wahrhaft neue Maxime mehr aufzufinden ist. Der Kreis der wesentlichen Orchestrirungsgesetze ist vollständig entdeckt und in Gebrauch.
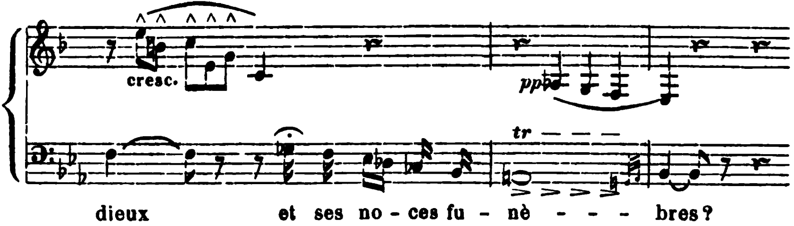
Worin liegt nun das viele Neue, was obige Meistertrias unläugbar in der Instrumentation geleistet hat?

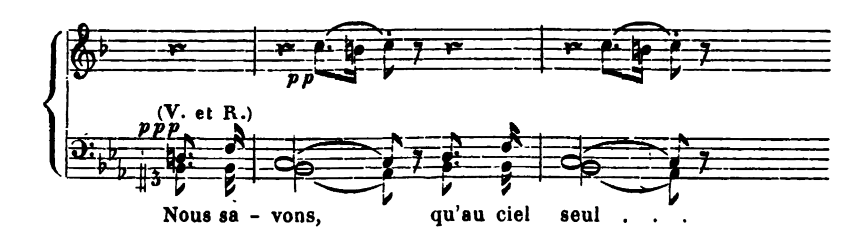
Zuerst in der neuen Ausprägung der überkommenen alten Regeln.

Betrachten wir folgendes Beispiel aus Meyerbeers »Hugenotten«.





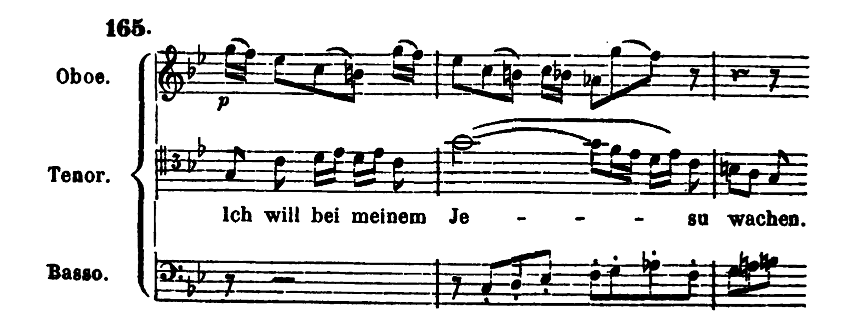




Das ist gewiss ein neues Bild. Bassklarinette und Singstimme treten allein auf. Allein eine neue Instrumentationsmaxime liegt ihm sicherlich nicht zu Grunde. Stellen solcher Art sind auch in anderen Partituren zu finden. Ich erinnere an die Scene im letzten Akt der »Schweizerfamilie«, wo der Gesang Emmelinens und Jacobs auch blos von einer Klarinette begleitet wird.

Aber noch in viel älteren Partituren treffen wir ähnliche Bilder an, z. B. in der matthäischen Passion von S. Bach.

165.

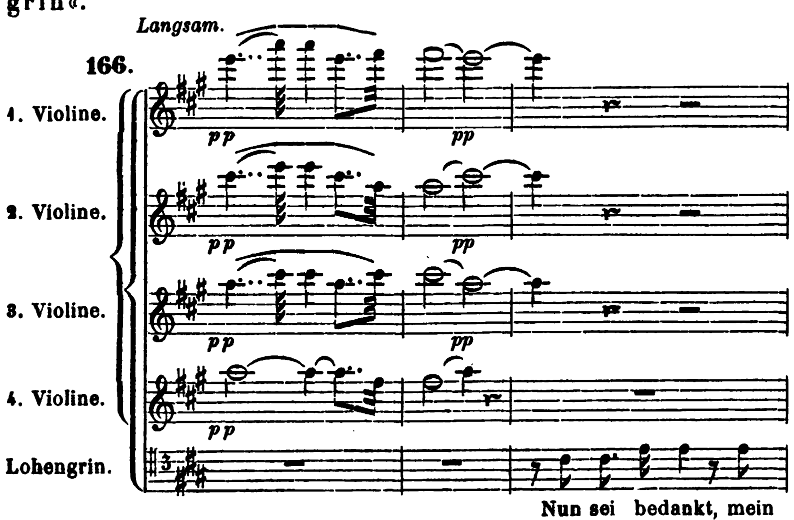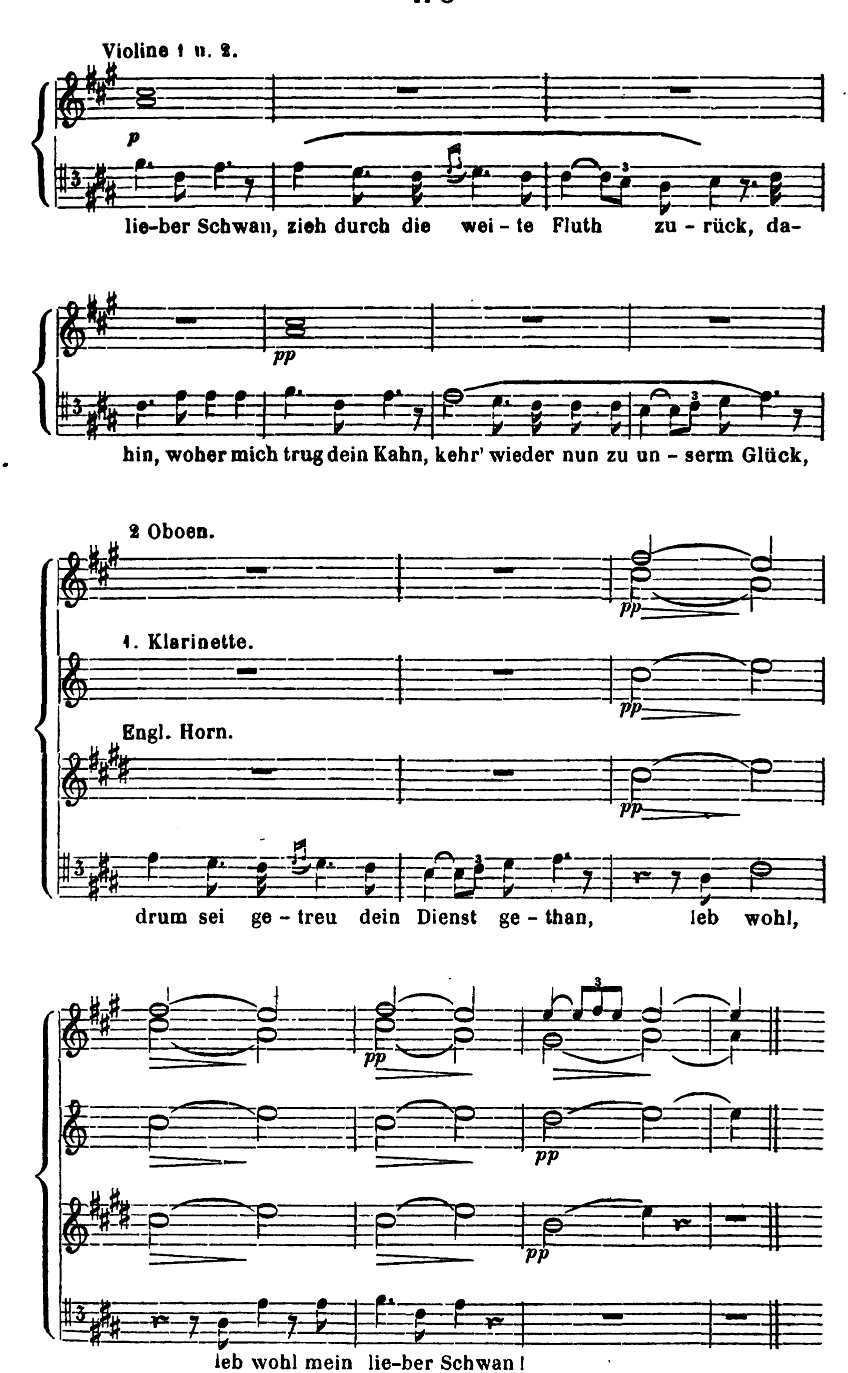


Mei - nen
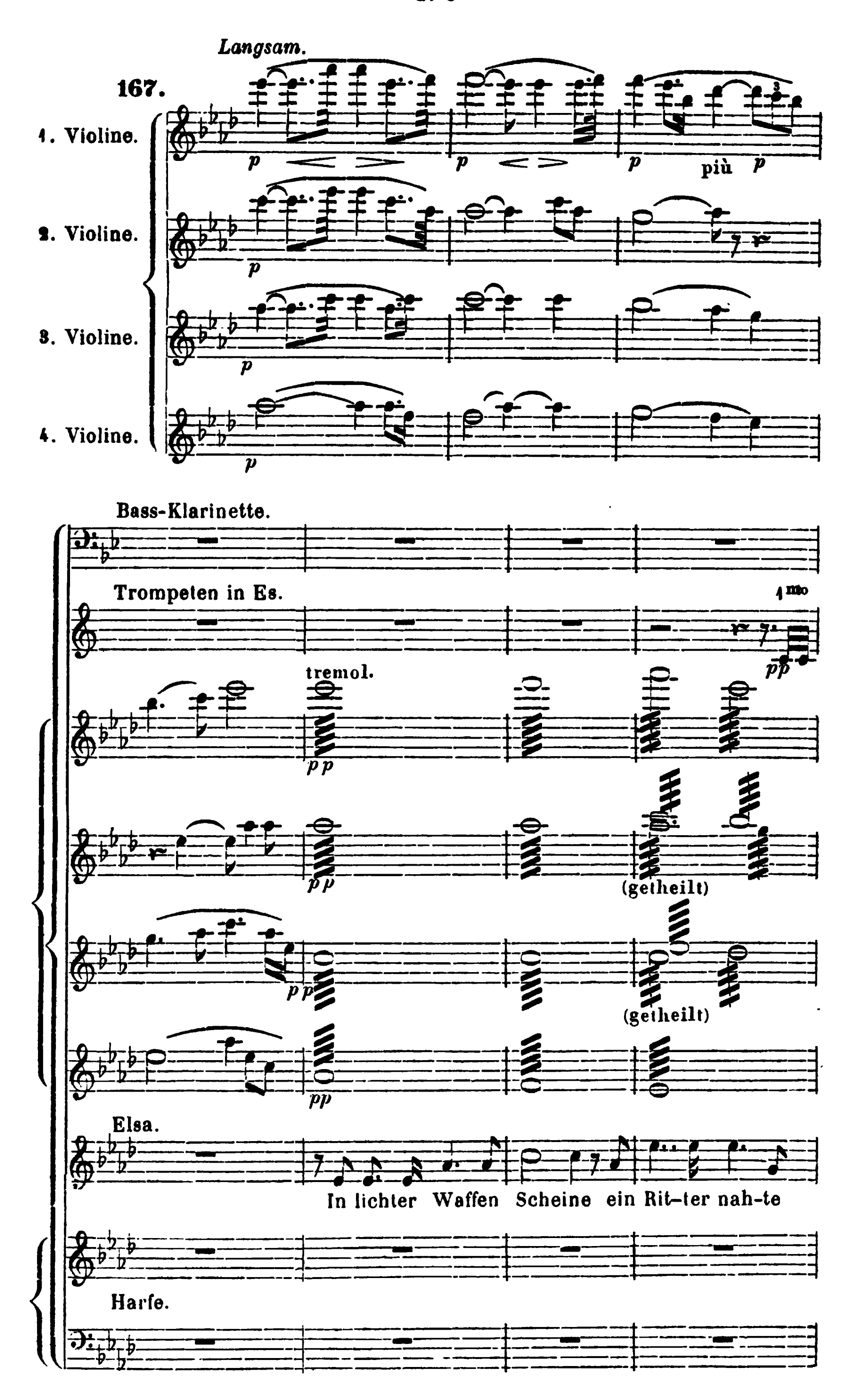
Tod büs - set sei - ne
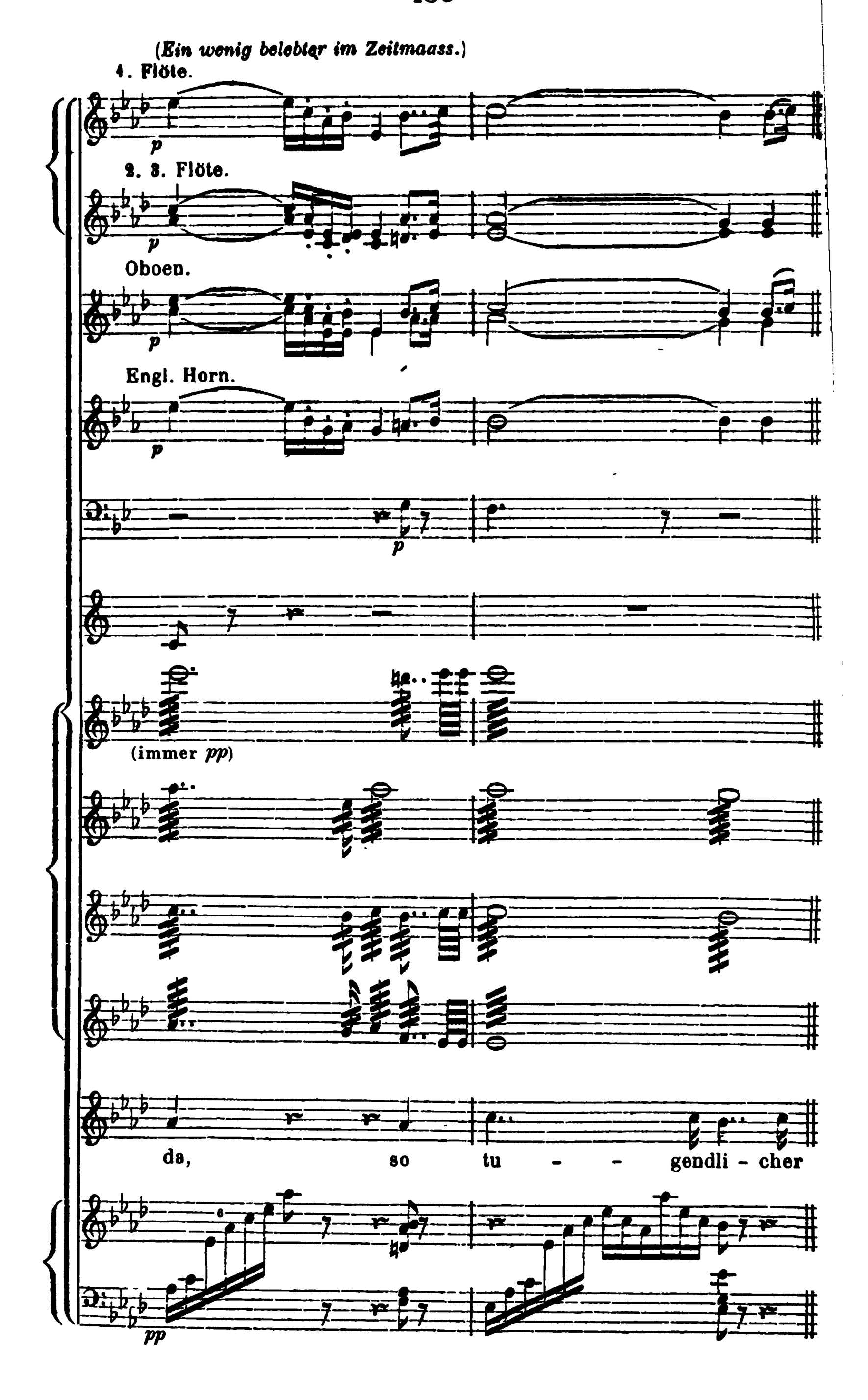
See-len - noth, — — — — —
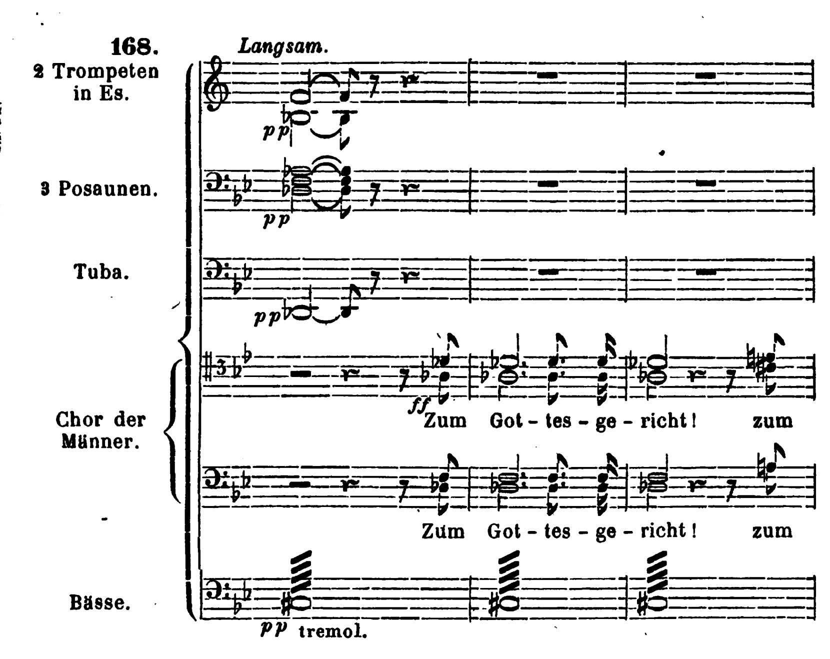
Man betrachte nun folgende Beispiele aus Wagners »Lohengrin«.
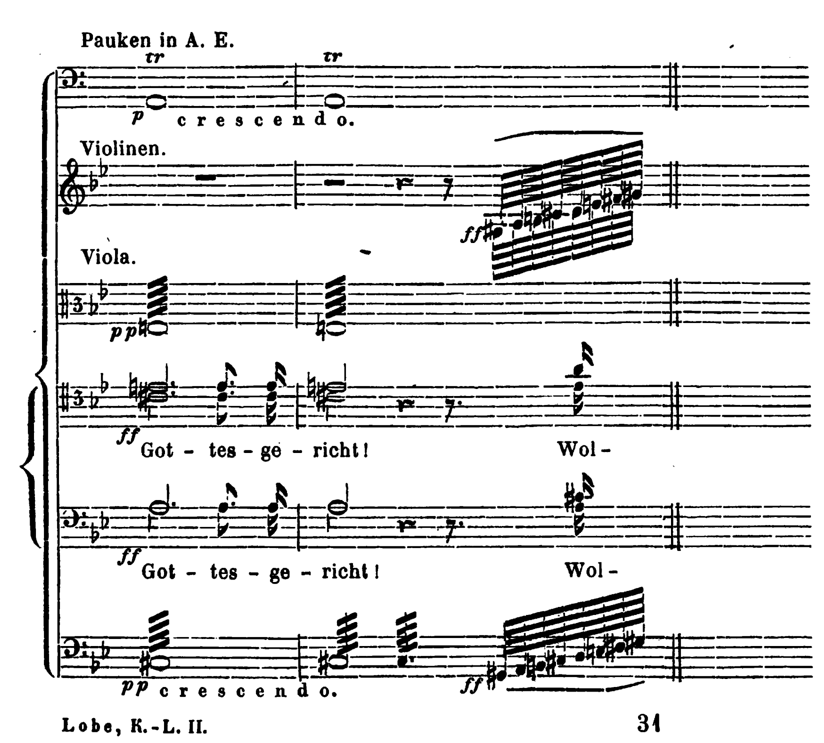



Violine 1 u. 2.
p
lie-ber Schwan, zieh durch die wei - te Fluth zu - rück, da-
pp
hin, woher mich trug dein Kahn, kehr' wieder nun zu un - serm Glück,
2 Oboen.
pp
1. Klarinette.
pp
Engl. Horn.
pp
drum sei ge - treu dein Dienst ge - than, leb wohl,
pp
pp
pp
leb wohl mein lie-ber Schwan!


Langsam.
167.
1. Violine.
2. Violine.
3. Violine.
4. Violine.
più
Bass-Klarinette.
Trompeten in Es.
1mo
tremol.
(getheilt)
(getheilt)
Elsa.
In lichter Waffen Scheine ein Rit–ter nah–te
Harfe.


(Ein wenig belebter im Zeitmaass.)
1. Flöte.
p
2. 3. Flöte.
p
Oboen.
p
Engl. Horn.
p
p
(immer pp)
da, so tu - - gendli - cher
pp


168.
Langsam.
2 Trompeten in Es.
3 Posaunen.
Tuba.
Chor der Männer.
Zum Got - tes - ge - richt! zum
Zum Got - tes - ge - richt! zum
Bässe.
pp tremol.


Pauken in A. E.
p crescendo.
Violinen.
Viola.
Got - tes - ge - richt! Wol-
Got - tes - ge - richt! Wol-
pp crescendo.

Sie gehören unter die originellsten und ausdrucksvollsten Erfindungen auch in ihrer instrumentalen Behandlung, aber von einer neuen Instrumentations maxime kann auch dabei nicht die Rede sein. Wir erblicken neue Klangkombinationen nach den alten Instrumentationsgesetzen.

Eine wesentliche Neuerung besteht in der Einführung jener neueren Kraftinstrumente und der dadurch möglich gemachten gewaltigen Masseneffekte.

Wollte man aus der Aufnahme dieser Instrumentationsweise von Seiten des Publikums so wie der meisten Musiker auf den Werth derselben schliessen, so würde dieser sehr problematisch sein, denn über was wird wohl, bei der neueren Opernmusik namentlich, häufiger geklagt, als über zu starke Instrumentation, über zu viel Lärm, der das Ohr betäube anstatt vergnüge?

Allein diese zur Zeit gewiss nicht unbegründete Klage soll uns nicht zur Schmähung der neuen Instrumentations mittel verführen, denn keines derselben, bis zum Mauer erschütternden Tamtam, ist an sich absolut verwerflich.

Schon der Umstand, dass die heutige Klage über zu starke Instrumentation eine sehr alte ist, müsste uns stutzig machen und die Frage in uns erregen, ob die Schuld, anstatt an der neuesten Instrumentation, nicht vielleicht in unserer Trägheit liege, mit welcher wir so gern an dem Gewohnten haften. Denn wenn mancher ältere Orchestereffekt dem Ohr unserer Vorfahren zu stark erschien, uns aber nicht mehr, kann es unseren Nachkommen mit der stärksten heutigen Musik nicht eben so ergehen?

Auf der andern Seite freilich, wenn dieses Argument entscheidend sein sollte, dürfte von einer Grenze der Instrumentalmassen nicht mehr zu reden sein, und wenn es einen Komponisten gelüsten und ihm die Möglichkeit dazu geboten würde, einmal hundert Trompeten in einem Opernhause gleichzeitig ertönen zu lassen, so würde er allen, die sich vielleicht vor Schreck davon machen wollten, zurufen dürfen: ihr seid noch nicht fähig meinen genialen Fortschritt in der Instrumentirungskunst zu erkennen, aber die Zukunft wird darüber entzückt sein.

Nein! eine Grenze für unser irdisches Ohr muss auch dieser Theil der Tonkunst haben und es handelt sich daher nur um die Frage, ob unsre neuesten Komponisten diese Grenze bereits überschritten haben?

Das in's Klare zu bringen, ist ohne Zweifel eine Hauptpflicht der Instrumentationslehre.

Wir wollen es versuchen.

Man betrachte folgende Stellen aus der Ouvertüre zu den »Vehmrichtern« von Berlioz.

169.

Allegro.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Flauti.

Oboi.
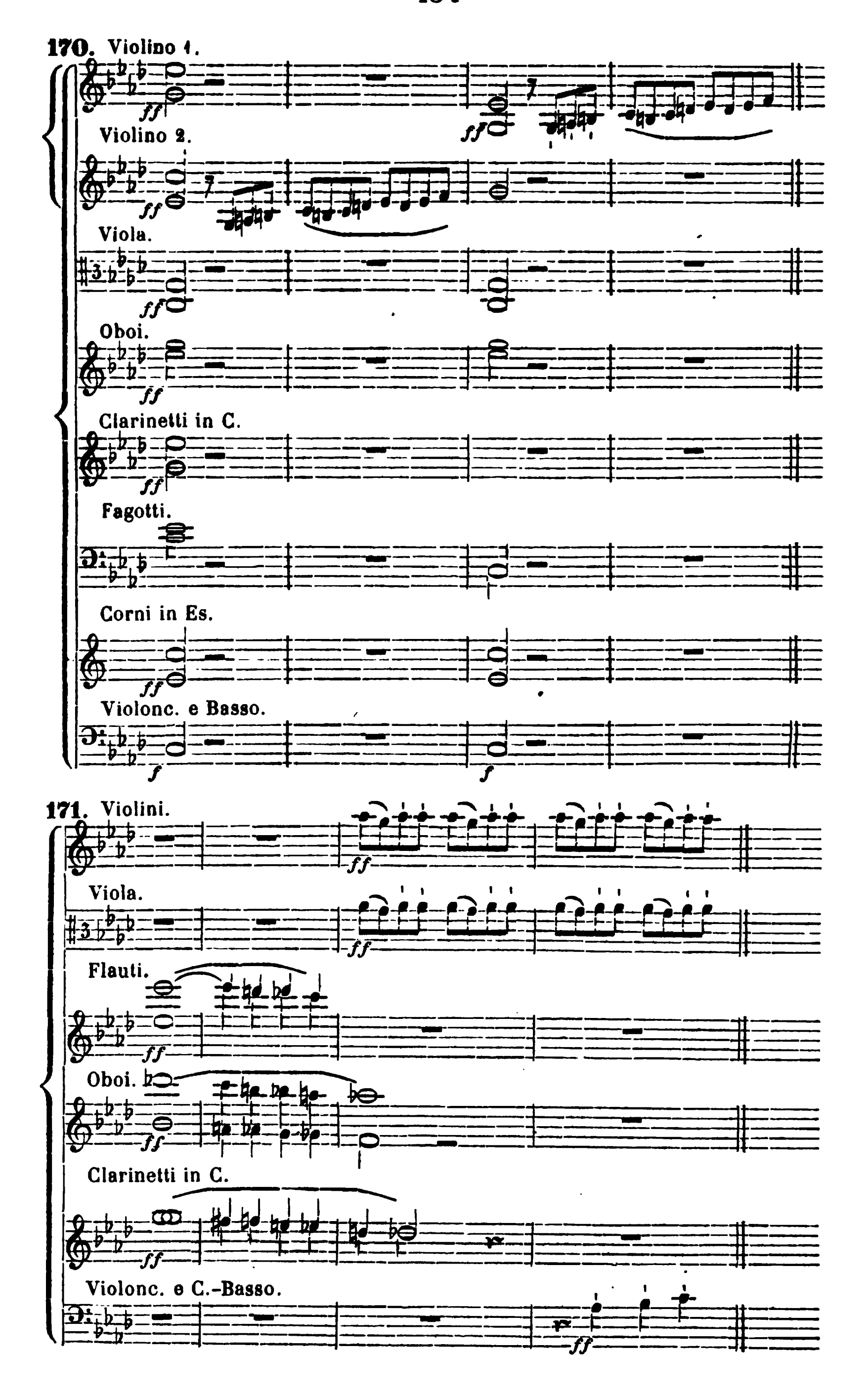
Fagotti.
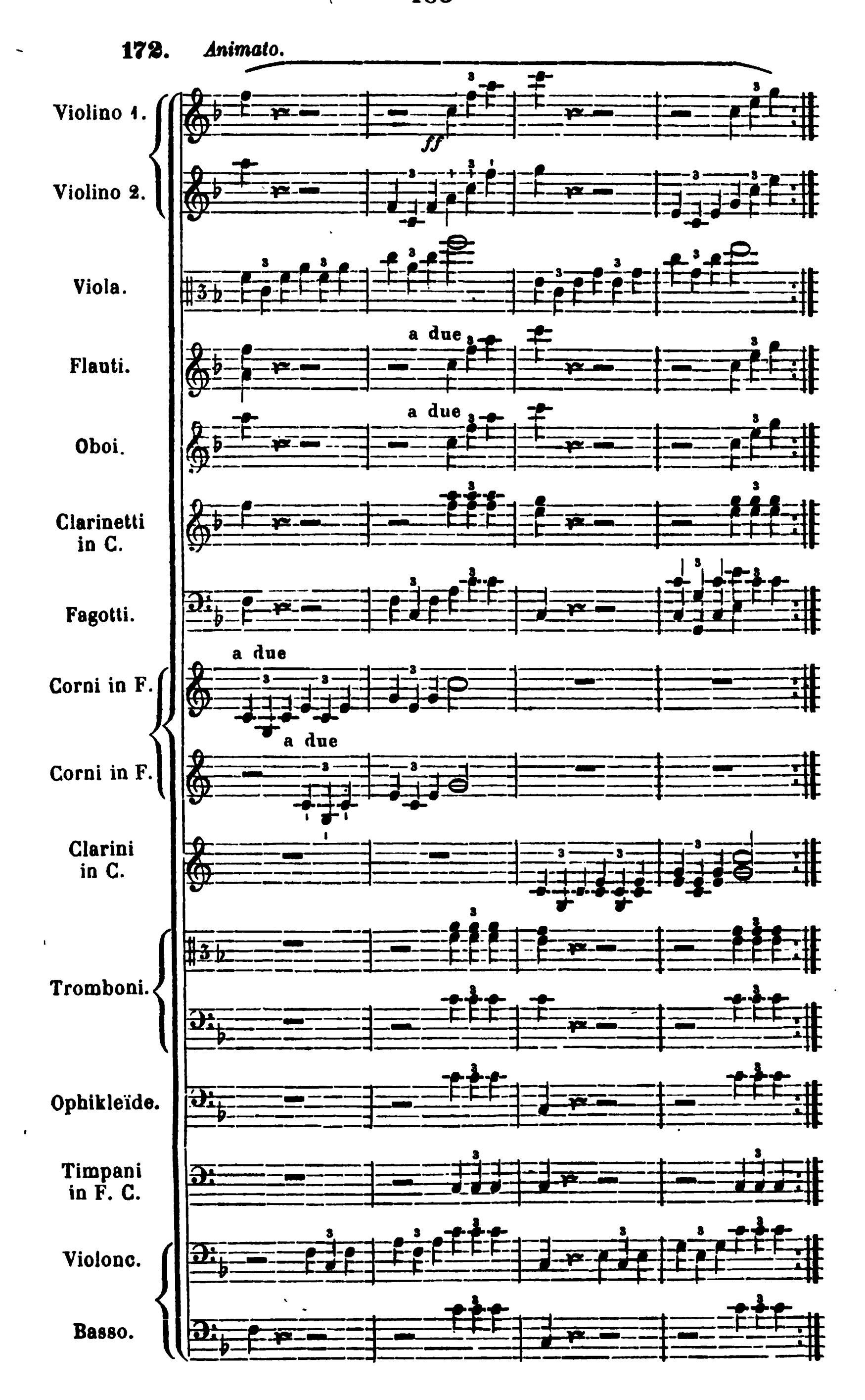
Tromboni.

Ophikleïde.
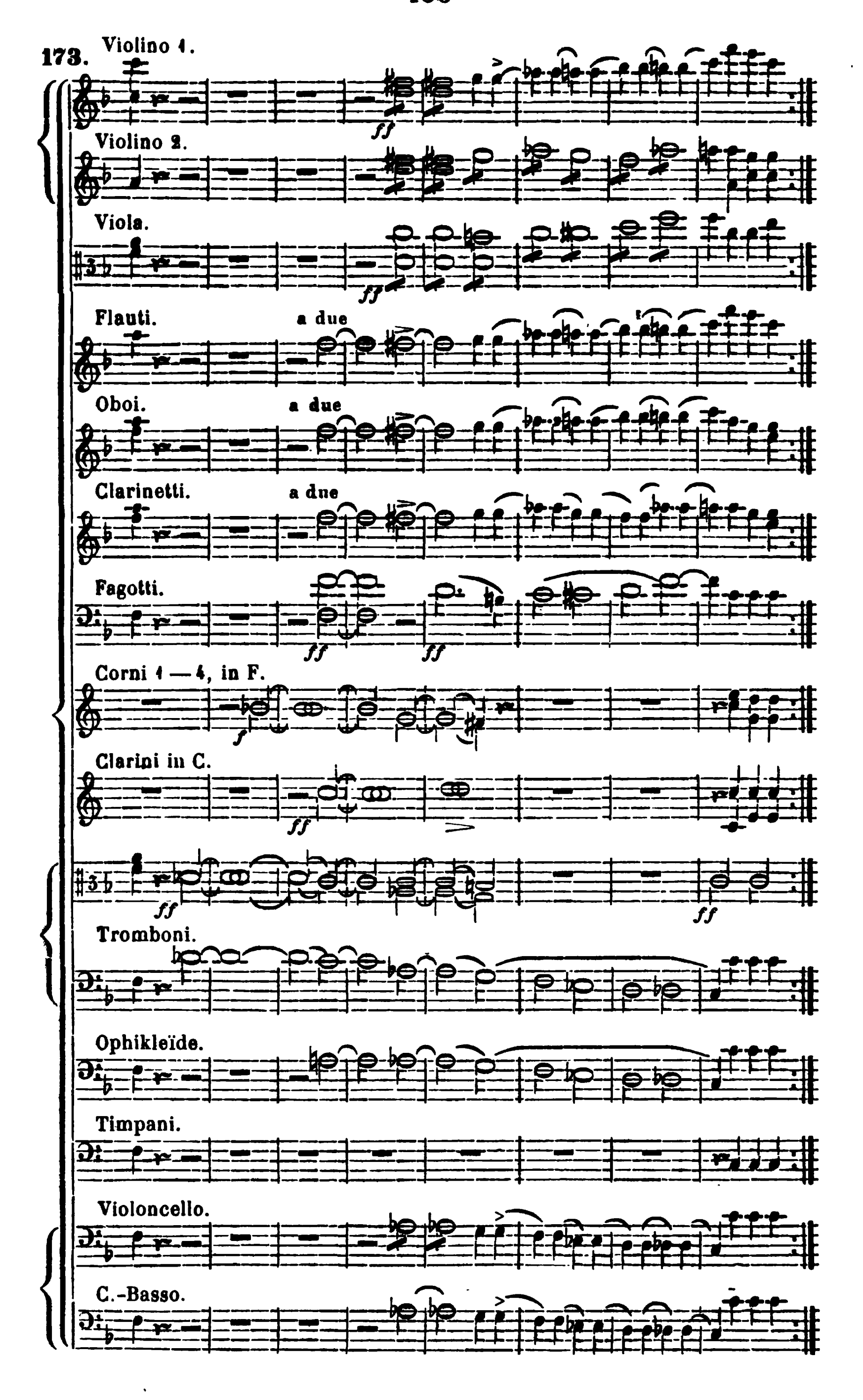
Violonc. e C.-Bassi.

ff sf


170. Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in Es.
Violonc. e Basso.
171. Violini.
Viola.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in C.
Violonc. e C.-Basso.


172.
Animato.
Violino 1.
ff
Violino 2.
Viola.
Flauti.
a due
Oboi.
a due
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in F.
a due
Corni in F.
a due
Clarini in C.
Tromboni.
Ophikleïde.
Timpani in F. C.
Violonc.
Basso.

173.

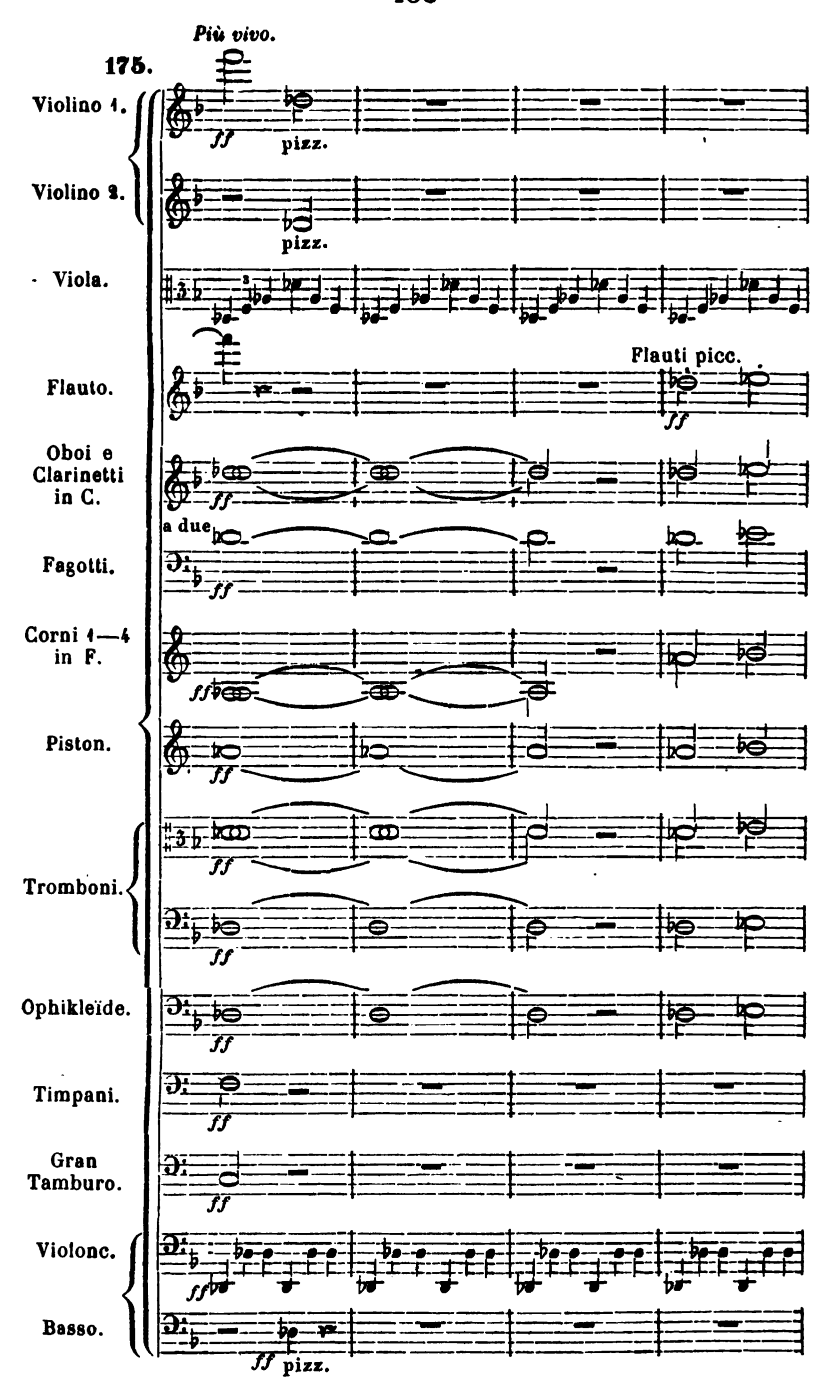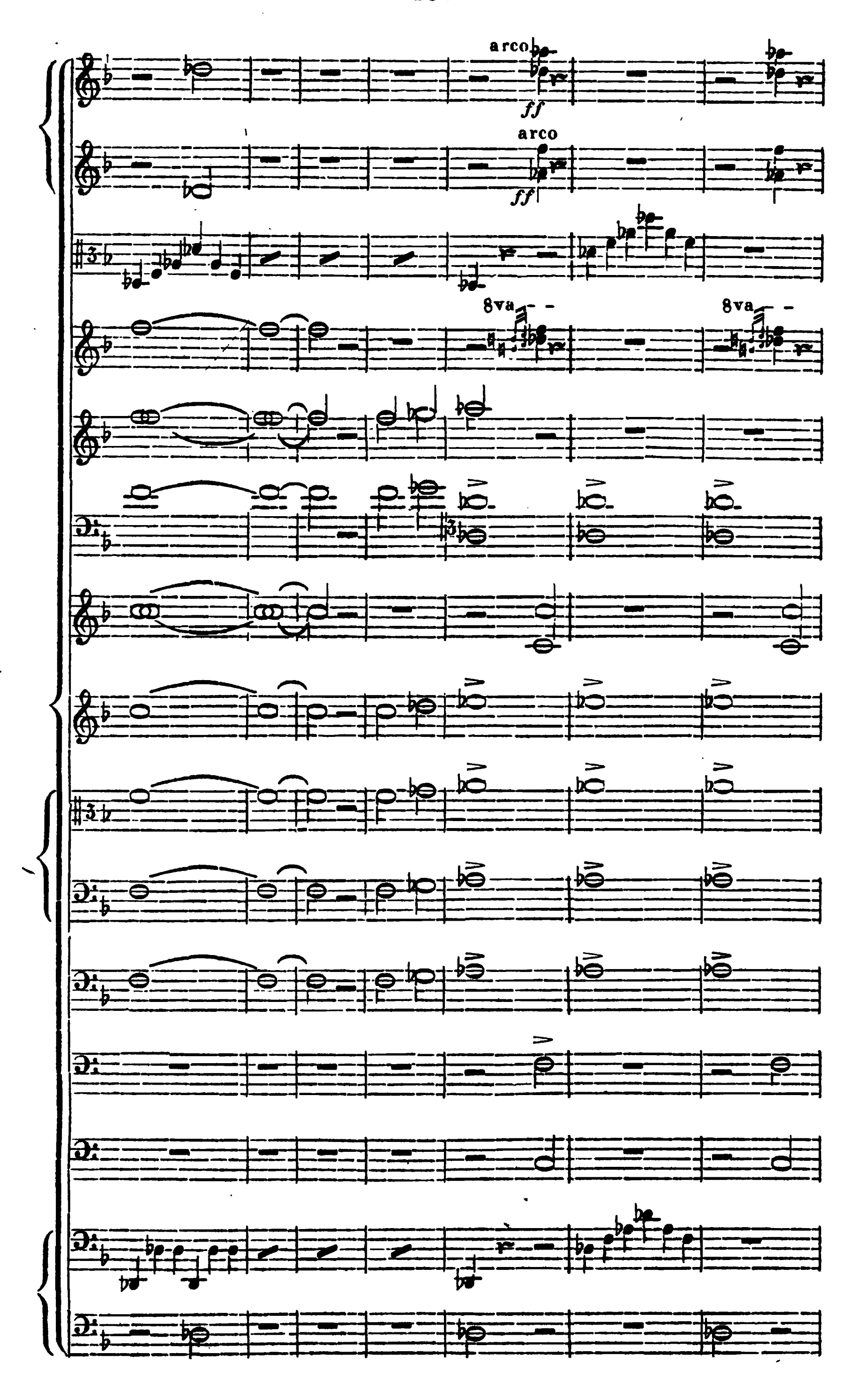


Violino 1.
ff
Violino 2.
Viola.
ff
Flauti.
a due
Oboi.
a due
Clarinetti.
a due
Fagotti.
ff
ff
Corni 1 — 4, in F.
f
Clarini in C.
ff
ff
ff
Tromboni.
Ophikleïde.
Timpani.
Violoncello.
C.-Basso.
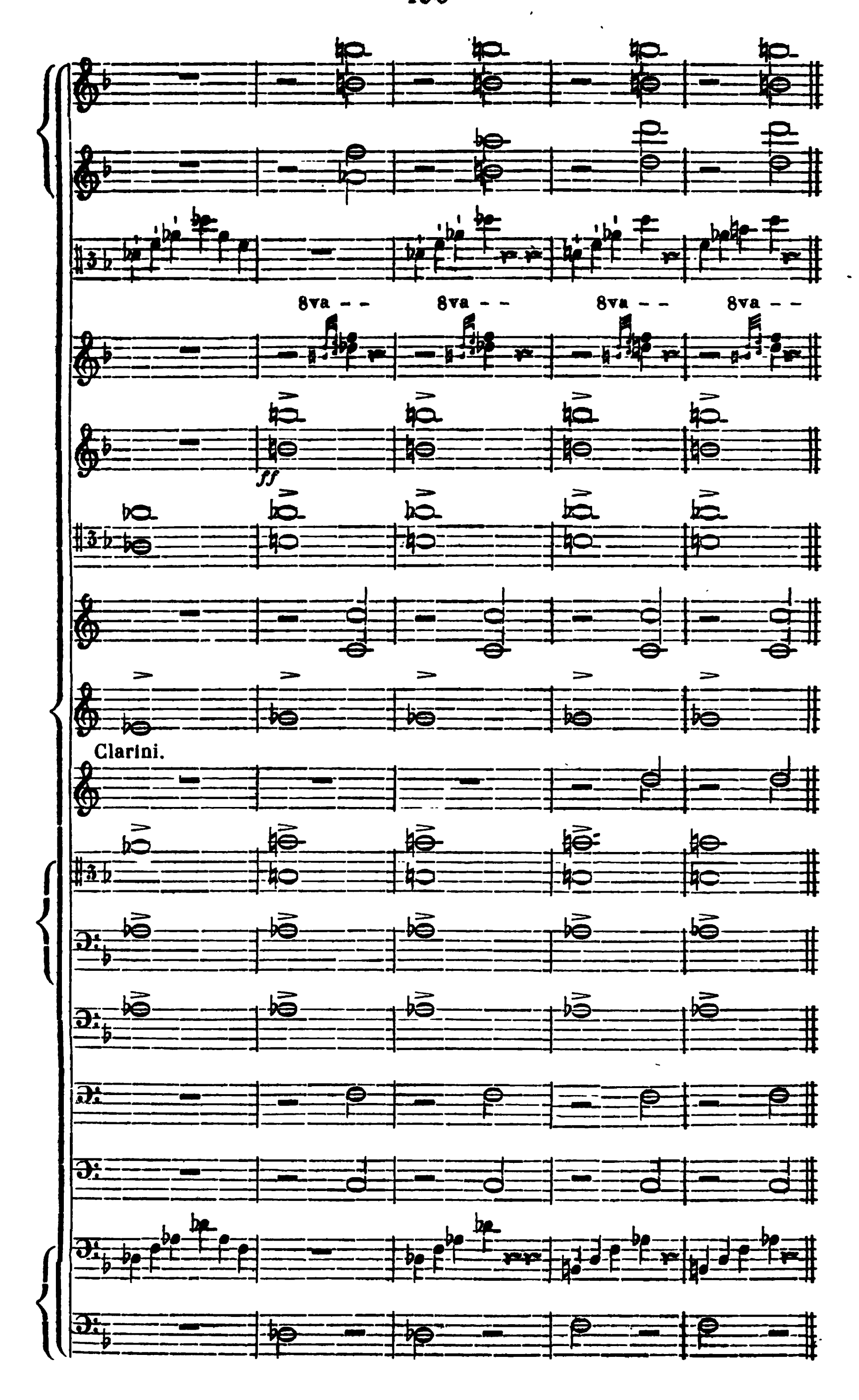
174.

Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti.
Fagotti.
Corni in F.
Violonc. e C.-Basso.

a due
a due
1.2.
a due
1. 2.
3. 4.


Più vivo.
175.
Violino 1.
ff
pizz.
Violino 2.
pizz.
Viola.
Flauto.
Flauti picc.
ff
Oboi e Clarinetti in C.
ff
a due
Fagotti.
ff
Corni 1—4 in F.
ff
Piston.
ff
Tromboni.
ff
ff
Ophikleïde.
ff
Timpani.
ff
Gran Tamburo.
ff
Violonc.
ff
Basso.
ff pizz.


arco
ff
arco
ff
8va
8va


8va
8va
8va
8va
ff
Clarini.

Sie malen alle die wildeste Leidenschaft; das Orchester ist noch durch zwei Hörner, eine Trompete à Pistons, drei Posaunen, Ophikleïde, grosse Trommel, Becken und Triangel verstärkt.

Aber wo findet man in allen diesen Stellen alle Instrumente dieses Orchesters gleichzeitig vereint?

Nirgends!

Ueberall sind sie nur theilweise verwendet, überall treten diejenigen, auf welchen die Wucht des Ausdrucks und der Wirkung liegt, entweder von Begleitungsstimmen ganz unbedeckt oder von denselben doch nur durch dünnere Klänge im Miteinander kontrastirt hervor, überall sind die Abschnitte, Sätze, Perioden scharf im Nacheinander kontrastirt, überall endlich ist einfacher, durchsichtiger Orchestersatz.

Alle diese Stellen erscheinen bei der Aufführung von der höchsten Energie und Ausdruckskraft, nichts geht über die gewaltige, das Gemüth furchtbar erschütternde Wirkung des Eintritts bei No. 175, so wie der ganzen Stretta. Mancher ungeübte Hörer mag glauben, hier könne vor übereinandergethürmten und durcheinanderwühlenden Noten kein weisses Fleckchen in der Partitur zu sehen sein und wird nicht wenig überrascht werden, wenn er die einfachen und für das Auge scheinbar zum Theil leeren Sätze darin erblickt.
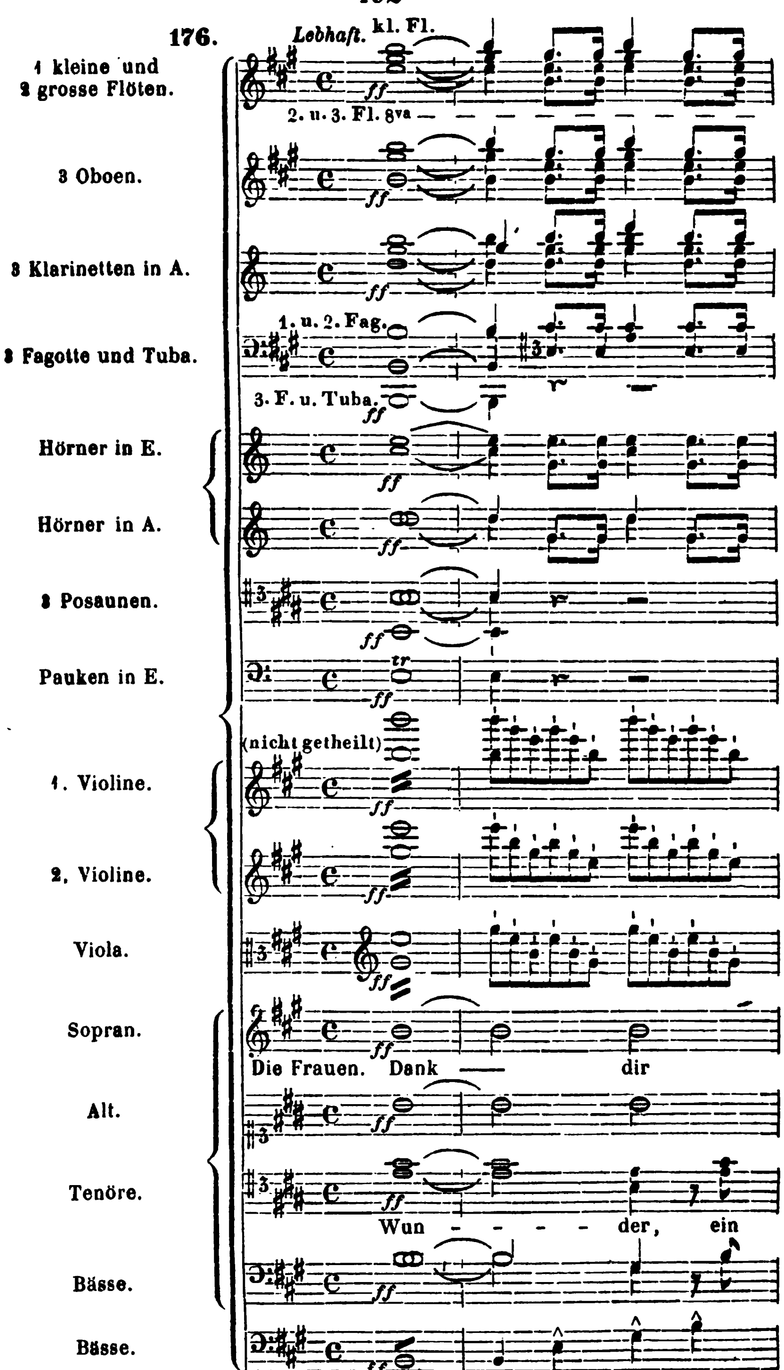
Werden die Gipfelpunkte der Leidenschaft auf solche Weise instrumentirt und werden solche Stellen sparsam gebracht, so wird Niemand über zu grossen Orchesterlärm und missbräuchliche Verwendung der neueren Kraftinstrumente klagen und wird Niemand die glänzenden, hinreissenden und doch angenehmen Klangwirkungen verdammen und entbehren wollen.
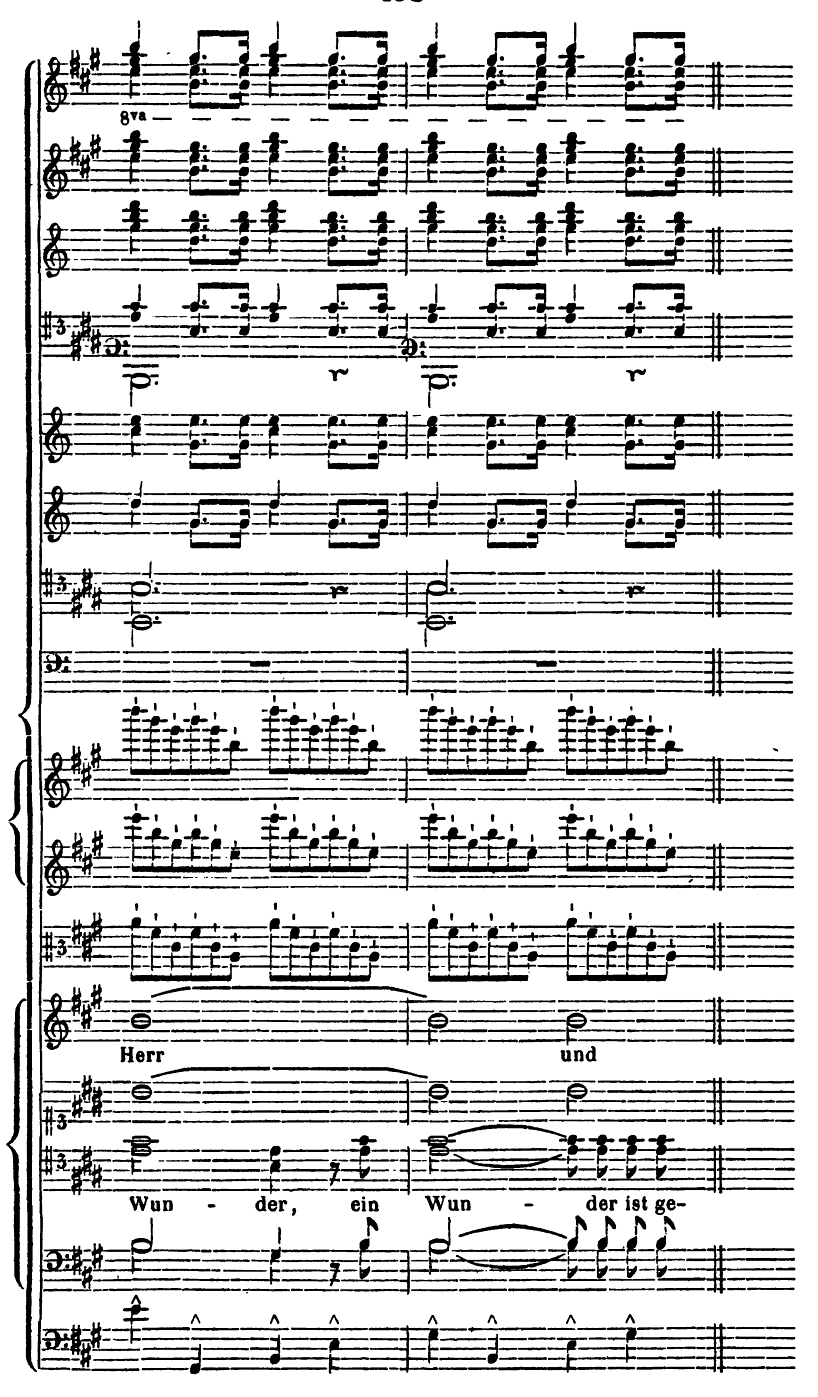
Nun betrachte man folgende zwei Stellen aus Wagner's »Lohengrin.«
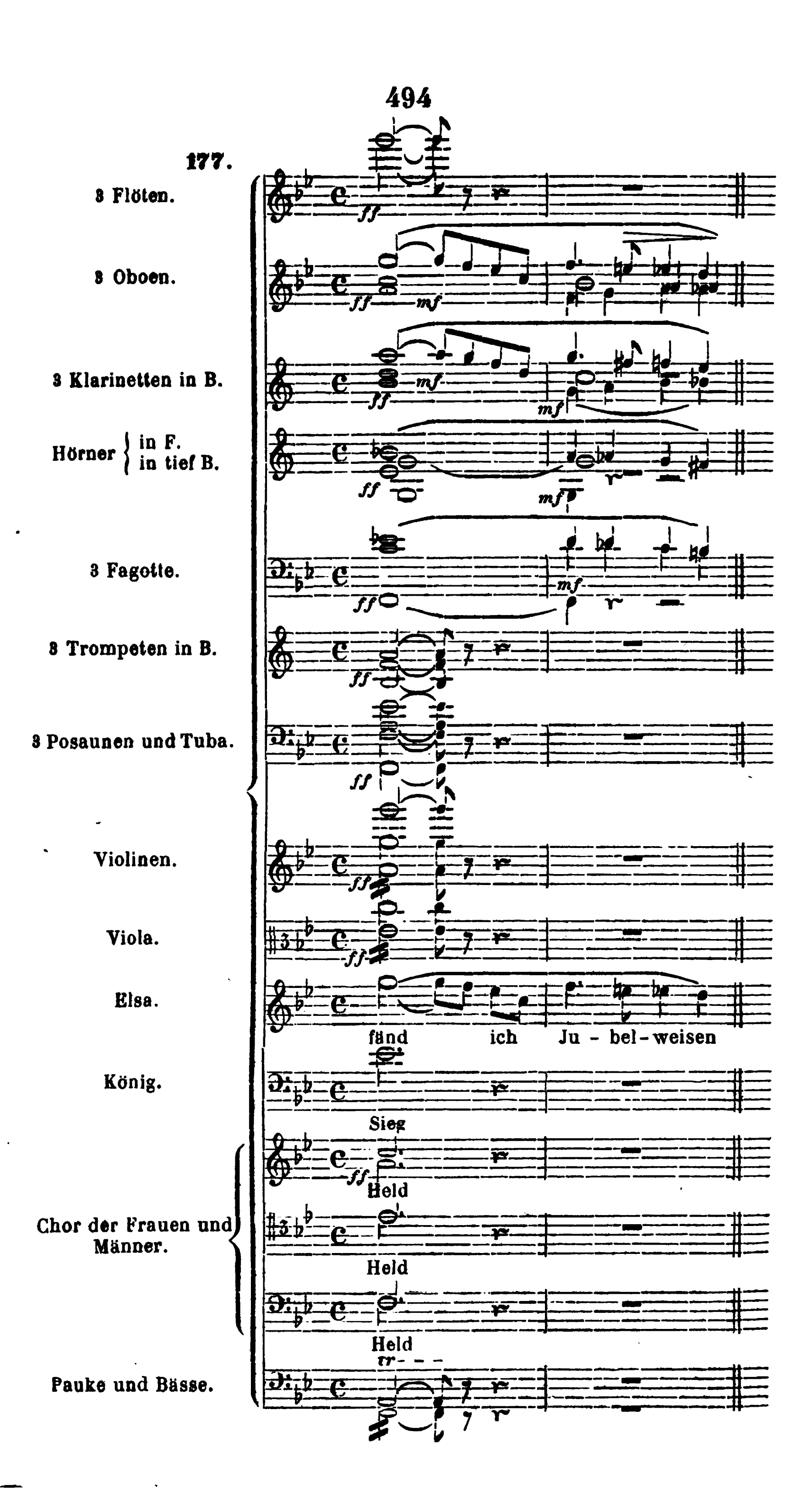
Siehe nächste Seite No. 176 und Seite 494 No. 177.

Die Figuren der Stelle No. 176 sind von der allergewöhnlichsten Art. Man sieht, dass es dem Komponisten um die Erfindung eines bedeutenden Gedankens für irgend eine Stimme gar nicht zu thun war, sondern allein um den Kulminationspunkt eines instrumentalen Massenklanges, der aber für das Ohr durchaus nichts Angenehmes hat, der weiter nichts ist, als — Orchesterlärm.

Sehen wir aber auf die Singstimmen, zuerst auf den Chor der Männer, wer von allen, die die Oper gehört, getraut sich zu behaupten, mehr von dem Wunderausrufe vernommen zu haben, als ein aus dem wilden Orchesterstrudel dumpf und verworren hervordringendes Geräusch männlicher Stimmen?


176.
Lebhaft.
kl. Fl.
1 kleine und 2 grosse Flöten.
2. u. 3. Fl. 8va
3 Oboen.
3 Klarinetten in A.
1. u. 2. Fag.
3 Fagotte und Tuba.
3. F. u. Tuba.
Hörner in E.
Hörner in A.
3 Posaunen.
Pauken in E.
(nicht getheilt)
1. Violine.
2. Violine.
Viola.
Sopran.
Die Frauen. Dank — dir
Alt.
Tenöre.
Wun - - - - der, ein
Bässe.
Bässe.


8va
Herr
und
Wun - der, ein Wun - der ist ge-


177.
3 Flöten.
3 Oboen.
3 Klarinetten in B.
Hörner { in F. in tief B.
3 Fagotte.
3 Trompeten in B.
3 Posaunen und Tuba.
Violinen.
Viola.
Elsa.
fänd ich Ju - bel - weisen
König.
Sieg
Held
Chor der Frauen und Männer.
Held
Held
Pauke und Bässe.
ff
mf
tr

Und nun gar da hinein das »Dank dir Herr« der Frauen!

Mit dem Auge sieht man es in der Partitur, kein sterbliches Ohr, weder der Gegenwart noch der fernsten Zukunft, wird etwas davon hören.

Bei No. 177 sehen wir als Hauptzeichnung die Melodie Elsa's. Ihr Entzücken ist herrlich deklamirt, aber für wen? Kann irgend ein Zuhörer von dem Eintritt dieser Singstimme, und sie ist die wesentliche oder sollte es doch sein, auch nur eine Ahnung bekommen? Drei Flöten, drei Oboen, drei Klarinetten, vier Hörner, drei Fagotte, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauke, das Streichquartett, der König und der ganze Frauen- und Männerchor schreien fortissimo gegen die einzelne Stimme des zarten Wesens Elsa! Dieser Riesenaccent aller vereinten Orchester- und Chorstimmen verstummt nun zwar und die Folge der Singmelodie Elsa's wird etwas hörbar, aber von einem rein und deutlich hervorglänzenden Gesang kann nicht die Rede sein; denn die Mitsprache der ersten Oboe und ersten Klarinette im Einklang — beiläufig bemerkt eine der fatalsten Verbindungen dieser beiden Instrumente — sowie der andern Blasinstrumente verwischen und verzehren den Klang der Singstimme und lassen gleichsam nur einen Schatten derselben vernehmen.

Wenn aber die leidenschaftlichen Accente eines zarten Weibes mit dem Aufgebot des ganzen verstärkten Orchesters fortissimo begleitet werden, welche Mittel bleiben dem Komponisten übrig, die leidenschaftlichen Accente des starken Mannes zu schildern? Wie soll die Instrumentation alsdann ein Mittel werden, die Unterschiede in den Charakteren und Gefühlsweisen derselben darzustellen?

Der Schüler blicke von dieser Stelle Elsa's auf eine dem Ausdruck nach ähnliche aus der »Schweizerfamilie« (S. 289, Beispiel No. 270) und frage sich, ob letztere unwahr und matt ist, ob sie nicht dem weiblichen Wesen »Emmelinens« vollkommen entspricht, und ob also die höchste Wahrheit des Ausdrucks nicht mit dem ungetrübten Zauber der Singstimme vereint erscheinen kann?

Werden alle Gipfelpunkte der Leidenschaft bei allen Charakteren auf diese Wagnersche Weise kolorirt und machen solche Stellen — wie das in den neueren hochleidenschaftlichen Opern meist der Fall ist — die bei weitem grössere Zahl, also in einer drei — vier Stunden dauernden Opernmusik die vorherrschenden aus, so wird nicht allein das Publikum der Gegenwart mit Recht über zu grossen Orchesterlärm und missbräuchliche Verwendung der neuen Kraftinstrumente klagen, sondern ganz unzweifelhaft auch jedes

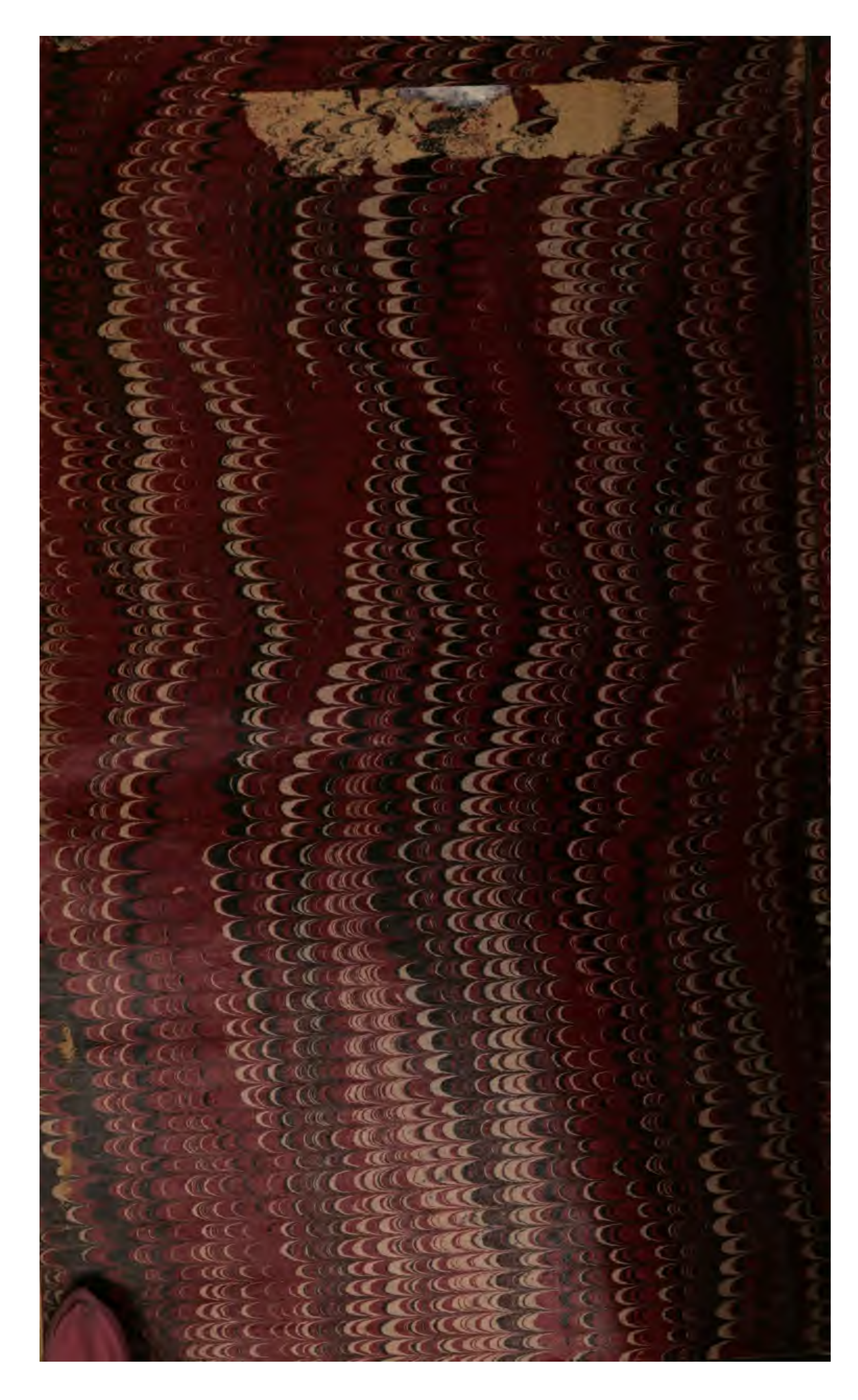
Publikum in der Zukunft. Denn Stimmen, die von dem heutigen Ohr wegen allzustarkem Akkompagnement absolut nicht gehört werden können, wird das Menschenohr nach tausend Jahren eben so wenig hören können und **diese** Art von Musik für einen wirklichen Fortschritt, für eine Erhebung der Tonkunst in eine höhere, idealere Kunstsphäre, für die Musik der Zukunft zu erklären, heisst der Zukunft ein schlechtes Kompliment machen, heisst ihr nachsagen, dass sie nicht nach reinen, edleren Kunstgenüssen, sondern nach unreineren und gemeineren verlangen werde.

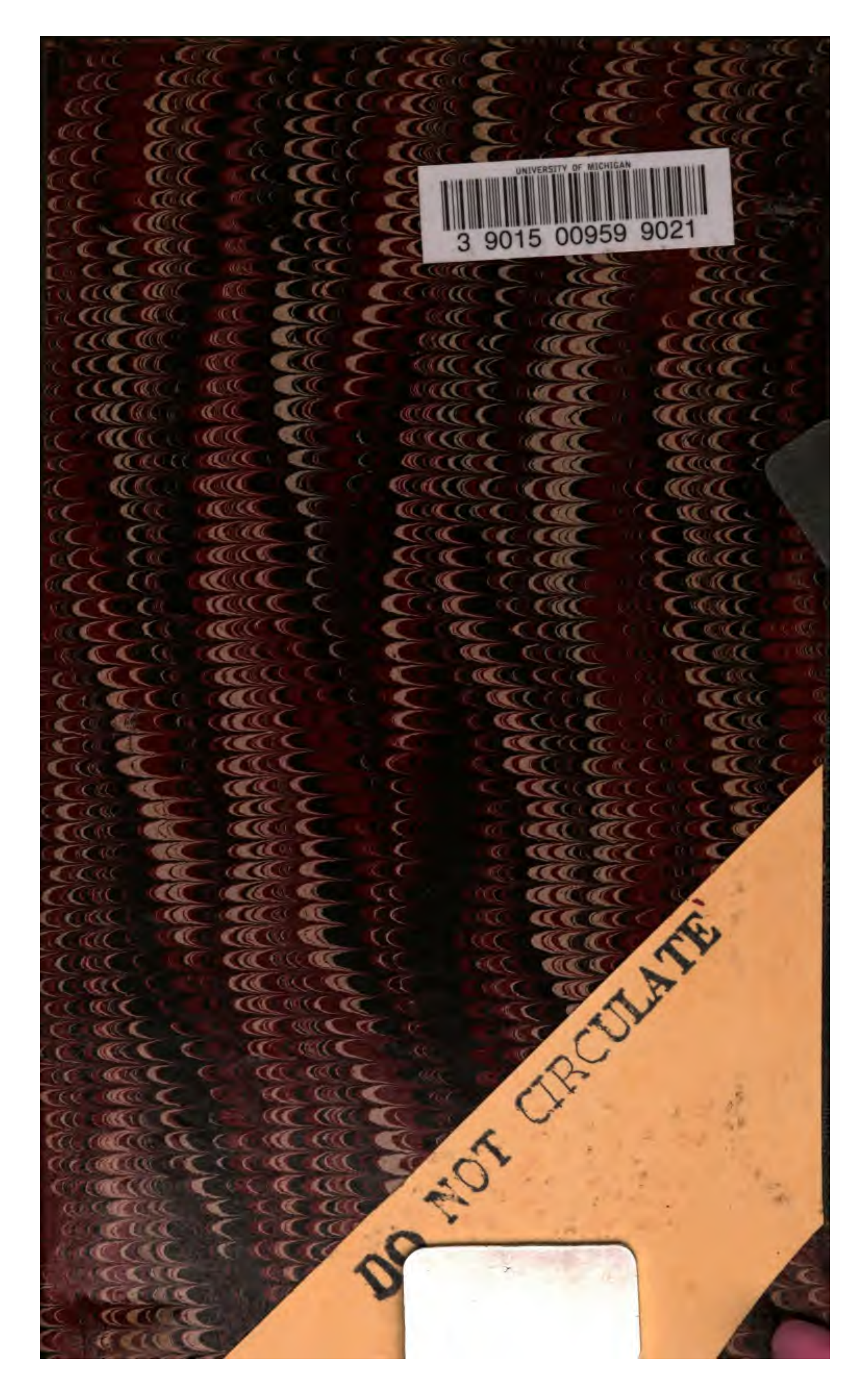
Versteht mich nicht falsch, lieben Kunstjünger. Nicht alle Kraftbilder in den Berliozschen Werken sind in so empfehlenswerther Weise gebildet, wie die oben vorgestellten und nicht alle Kraftbilder in den Wagnerschen Werken sind in so verwerflicher Weise gebildet, wie die hier vorgeführten. Das brauche ich Euch kaum zu sagen. Ich wählte die guten von Berlioz, weil er noch immer von Vielen als ein auf ganz falschen Wegen wandelnder Tongeist dargestellt wird, und ich wählte die schlechten von Wagner, weil er noch immer von Vielen als derjenige dargestellt wird, der alle anderen Meister der Vergangenheit wie der Gegenwart an Kunstgrösse überstrahle, wozu dann doch nothwendig die überall zweckmässigste Verwendung aller musikalischen Mittel gehören müsste.

Lasst Euch nichts ein- und aufreden, weder für noch wider irgend einen Künstler, prüfet Alles selbst, behaltet das Beste und sucht dieses in möglichst anmuthige Praxis umzusetzen, dann werdet Ihr im wahren Sinne Mitarbeiter am Fortschritt unsrer herrlichen Kunst werden.

Nachwort.

Es fragt vielleicht der Eine oder Andere, warum ich nicht von der Instrumentation für die Orgel, Harmonie- und Blechmusik u.s.w. gehandelt habe? Hierauf erwiedere ich: einmal, weil mein Buch dadurch unverhältnissmässig voluminöser und folglich auch theurer geworden sein würde und sodann: weil ich es für überflüssig halte. Mir kam es darauf an, dem Schüler die wesentlichen und unveränderlichen Regeln einer guten Instrumentation mitzutheilen. Wer diese wohl gefasst und bei dem gebräuchlichen Orchester in Anwendung zu bringen gelernt hat, der wird auch für jedes ungebräuchlichere Orchester gut instrumentiren können, sobald er sich mit der Natur der dazu verwendeten Instrumente und ihrer Klangverhältnisse in der bezüglichen Zusammensetzung vertraut gemacht hat. Die Hauptgrundsätze der Instrumentirungskunst bleiben stets und überall dieselben.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00959 9021
DO NOT CIRCULATE